# 中國學術名著提要

藝術卷

復旦大學出版社

責任編輯：沈法良
封面裝幀：孫曙

ISBN 7-309-01528-2

定价：48.00元

9 787309 015287 >

# 中國學術名著提要

## 藝術卷

復旦大學出版社

中國學術名著提要・藝術卷
藝術卷編委會
復旦大學出版社出版
（上海國權路五七九號）
新華書店上海發行所發行　上海第二教育學院印刷廠印刷
開本：八五〇×一一六八　三十二開
印張：三三・二五　字數：八五六〇〇〇
一九九六年十一月第一版　一九九六年十一月第一次印刷
ISBN 7—309—01528—2/J·31
定價：肆拾捌圓　印數：三〇〇〇

# 內容提要

本書收錄先秦至一九四九年以前我國歷代藝術類名著三百五十八部(篇)，分爲音樂、戲曲、書法、繪畫、建築園林等五編。對收錄典籍的作者、版本、著述緣由、著作性質、章節篇目、內容大意、影響及研究情況等，均作了詳盡的介紹。可供音樂、戲曲、書法、繪畫、建築等藝術研究工作者和藝術愛好者參考。

# 出版說明

中國學術名著是中國文化的璀璨瑰寶，它博大精深，源遠流長，是中國人民學識和智慧的結晶。爲了弘揚祖國文化，給炎黃子孫和外國友人學習並研究中華典籍提供方便，我們組織專家編纂了《中國學術名著提要》這套大型叢書。

本叢書共收錄商周至現代（截止一九四九年）的著名學術著作（篇）約三千種，分爲文學、藝術、語言文字、歷史、哲學、宗教、經學、經濟、政治法律、教育和科技等卷，每一卷又分細類。解說的內容包括：書名（異名、略稱）；卷數；版本（擇舉有影響的常見的版本）；作者（姓名、字號、生卒年、籍貫、主要經歷和學說、著述、生平史料）；寫作經過及成書年代；內容大意（總說、序跋、章節篇目、要點特色）；學術影響；研究情況等。待各卷出齊以後，還將做合成增補工作，使之成

爲一部類似於《四庫全書總目提要》的大型工具書。

復旦大學出版社
一九九二年七月

# 《中國學術名著提要》編委會


主　編：周谷城

編　委（以姓氏筆畫為序）：

朱維錚　吳德潤　胡裕樹　姜義華

徐餘麟　高若海　葉孝信　葉世昌

章培恒　張瑞璠　陳士强　蔣孔陽

潘富恩

執行編委：吳德潤

# 藝術卷編委會


主　　編：蔣孔陽　高若海

副 主 編：陳應時　王小盾　崔爾平　舒士俊　王振復

主要撰稿人（以姓氏筆畫為序）：

王小盾　王立南　王劍冰　王振復　李勝利
李維琨　林少雄　邵　琦　周　暢　洪敬輝
侯占虎　馬美信　晏　茗　徐清泉　高若海
孫小力　孫星群　孫國彬　許前茂　陳傳席
陳應時　張興文　張潛超　彭奇志　喻　輝
舒士俊　童一鳴　蔡國梁　劉國傑　龐　堅
顧安文

責任編輯：沈法良

責任校對：陸宏光

# 前言

中國藝術，舉世矚目。那別具神韻的中國音樂、舞蹈、戲曲、書法、繪畫、篆刻以及園林、建築藝術，都植根於深厚的民族文化土壤，以其獨特的藝術個性和魅力，屹立於世界藝術之林。

中國藝術的發展，除了造就一代代各領風騷的藝術家之外，還相繼推出了一批批世代流傳的藝術著作，也就是人們通常所說的樂論、曲論、書論、畫論。這些深諳中國藝術三昧的論著，同中國哲學、歷史、文學、教育等著作一樣，也是源遠流長，博大精深的。

早在商周之際，當莊嚴雄渾的雅樂與格調清新的民歌組成中國樂舞的華彩世界之時，記載這種音樂演奏盛況和品評見解的《季札觀樂》就相伴而生了。探討音樂與政治、倫理、風俗教化關係的言論，不僅常見於《左傳》、《國語》、《戰國策》這樣的史著，而且在先秦諸子中也多有論及，而後，更有集先秦儒家音樂美學大成的《樂記》，又有《呂氏春秋》中《大樂》、《侈樂》、《適音》、《古樂》、《音律》、《音初》諸篇。

繪畫也是一樣。魏晉時代人物畫的發展，才促成顧愷之《魏晉勝流畫讚》等名篇的出現，才有了對寫「神」的追求，才有了「傳神寫照，正在阿堵之中」等名句的流傳。而謝赫的《古畫品錄》，則是我國第一部以品評人物畫爲主的畫論，他所提出的「六法」，被稱爲「畫家宗之，千載不易」（《四庫全書提要》）。唐、五代山水畫的勃興，又導致山水畫理論的萌生，才有了郭熙對山水畫美學意義的肯定，才能在《山水訓》中提出「身即山川而取之，則山水之意度見矣」等精辟的創作經驗之談。

正因爲中國藝術著作源於藝術創作實踐，指導着藝術實踐，因而其對藝術實踐的反映、研究，也隨着藝術的多樣性而呈現出多樣。即以廣義的中國畫論爲例，如果把它作一個具體區分，又大致包括如下幾類體裁：研討繪畫理論的畫理類著作，如《林泉高致》、《苦瓜和尚畫語錄》；闡述藝術表現法則的畫法類著作，如《山水純全集》、《寫像秘訣》、《竹譜》；指導繪畫品評與鑒賞的畫品類著作，如《續畫品》、《宋朝名畫評》；記載繪畫歷史和畫家誌傳的畫史類著作，如《歷代名畫記》、《圖畫見聞誌》；以及有關繪畫作品的著錄類著作，如《式古堂書畫彙考》、《墨緣彙觀》等。音樂著作的繁富，也是蔚爲大觀的。僅以唐代的《教坊記》、《羯鼓錄》、《樂府雜錄》而論，就從不同層面反映了唐代樂舞的繁榮，有着極爲珍貴的史料價值。戲曲論著中，明清之際，各家各派的曲論、曲品、曲話、劇品、劇說、劇話，真是琳瑯滿目，各盡其妍。

與內容的豐富俱來的，是中國藝術著作數量之多。這種「量大」，用「浩如烟海」來形容是一點不過份的。不妨以繪畫著作爲例，據一九二九年鄭昶所著《中國畫學全史》，所錄書畫著作三百七十種；一九三三年吳辟疆《有美草堂畫學書目》，計有二百三十餘種；一九六二年溫肇桐《歷代中國畫學著述目錄》收有東晉至清代書目八百四十種，而《佩文齋書畫譜》纂輯書目，多達一千八百四十四種。面對浩瀚的藝術著作，只能使人產生「望書興歎」的感慨！

因此，經過梳理，撮成提要，爲閱讀者提供方便就很有必要了。據統計，《四庫全書》子部八·藝術類收有書畫類著作七十一部，收有《琴史》等音樂著作六部，加上經部九·樂類所收的二十三部音樂著作，總數不超過百種。顯然是面窄了些。基於這種考慮，我們這次編撰把所收著作放寬到三百五十八部(篇)。舉凡在中國藝術發展史上產生過一定影響，有研究價值的著作，或者是有重要地位的名篇，都盡量收錄。所收著作按藝術門類分編編排，每編又大體按著作出現的年代先後爲序。如果讀者能從中把握到中國藝術的發展

脈搏，那將是編者的最大快慰！

本書的編撰涉及許多藝術門類的專門知識。如音樂中的樂律、曲譜，戲曲中的唱腔、演技，書畫中的表現手法、名帖名畫，等等。沒有各方面專家的通力合作，要完成本書的編撰是不可能的。本書的作者不僅有復旦大學的教授學者，還有上海音樂學院、揚州大學、南京師範大學、上海書畫出版社、朵雲編輯部等單位的專家學者，對他們給予本書的支持，在此一併表示感謝。

本書的策劃和編目是在蔣孔陽先生指導下進行的。各編篇目的取捨和審定，採取了分編主編負責的方法。音樂編由陳應時、王小盾審定；戲曲編由高若海審定；書法（包括篆刻）編由崔爾平審定；繪畫編由舒士俊、高若海審定；建築園林編由王振復審定。全書編撰的組織工作和最後定稿，由高若海負責。

由於本書編撰難度較大和編者學識所限，不足之處在所難免，祈望得到讀者和方家的熱心指正。

# 目錄

前言

音樂編

管子・地員……〔春秋〕管　仲（三）
墨子・非樂……〔戰國〕墨　翟（五）
荀子・樂論……〔戰國〕荀　況（七）
樂記……〔戰國〕公孫尼子（一〇）
呂氏春秋……〔戰國〕呂不韋等（一四）
琴操……〔東漢〕蔡　邕（一七）
樂論……〔三國〕阮　籍（二〇）
聲無哀樂論……〔三國〕嵇　康（二三）
高僧傳・經師、唱導……〔梁〕慧　皎（二六）
古今樂錄……〔陳〕智　匠（三〇）
碣石調・幽蘭……〔梁〕丘　明（三二）
樂書要錄……〔唐〕元萬頃等（三五）
樂府解題……〔唐〕吳　兢（三七）
教坊記……〔唐〕崔令欽（四〇）
通典・樂典……〔唐〕杜　佑（四三）
羯鼓錄……〔唐〕南　卓（四六）
樂府雜錄……〔唐〕段安節（四八）
敦煌樂譜……〔五代〕佚　名（五一）

敦煌舞譜……〔五代〕佚　名（五四）
唐會要・樂類……〔北宋〕王　溥（五九）
琴史……〔北宋〕朱長文（六二）
夢溪筆談・樂律……〔北宋〕沈　括（六四）
樂書……〔北宋〕陳　暘（六八）
樂府詩集……〔北宋〕郭茂倩（七〇）
東京夢華錄……〔南宋〕孟元老（七四）
碧鷄漫志……〔南宋〕王　灼（七七）
通志・樂略……〔南宋〕鄭　樵（八〇）
琴律說……〔南宋〕朱　熹（八四）
律呂新書……〔南宋〕蔡元定（八六）
白石道人歌曲……〔南宋〕姜　夔（八八）
都城紀勝……〔南宋〕灌園耐得翁（九〇）
夢粱錄……〔南宋〕吳自牧（九三）
武林舊事……〔南宋〕周　密（九六）
事林廣記……〔南宋〕陳元靚（九八）
詞源……〔南宋〕張　炎（一〇〇）
文獻通考・樂考……〔元〕馬端臨（一〇三）
唱論……〔元〕芝　菴（一〇八）
太音大全集……〔明〕袁均哲（一〇九）
琴書大全……〔明〕蔣克謙（一一二）
樂律全書……〔明〕朱載堉（一一六）
三才圖會……〔明〕王　圻、王思義（一二〇）
黔山琴況……〔明〕徐上瀛（一二二）
竟山樂錄……〔清〕毛奇齡（一二五）
律呂正義……〔清〕康熙、乾隆敕撰（一二七）
古今圖書集成・樂律典
……〔清〕陳夢雷、蔣廷錫（一二九）
燕樂考原……〔清〕凌廷堪（一三一）
聲律通考……〔清〕陳　澧（一三四）
顧曲麈談……〔現代〕吳　梅（一三八）
琴史補、琴史續……〔現代〕周慶雲（一四一）
十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究
……〔現代〕蕭友梅（一四三）

普通樂學……〔現代〕蕭友梅（一四六）
中國音樂史……〔現代〕葉伯和（一四八）
中樂尋源……〔現代〕童　斐（一五二）
中國音樂史……〔現代〕鄭覲文（一五五）
東西樂制之研究……〔現代〕王光祈（一五八）
東方民族之音樂……〔現代〕王光祈（一六二）
中國音樂史……〔現代〕王光祈（一六五）
音樂通論……〔現代〕黎青主（一六七）
中國音樂文學史……〔現代〕朱謙之（一七〇）
新舞蹈藝術概論……〔現代〕吳曉邦（一七三）
中國音樂史綱……〔現代〕楊蔭瀏（一七八）
小學音樂教材及教學法……〔現代〕繆天瑞（一八二）
律學……〔現代〕繆天瑞（一八六）

## 戲曲編

黃氏詩卷序、贈宋氏序、優伶趙文益詩序……〔元〕胡祗遹（一九三）
錄鬼簿……〔元〕鍾嗣成（一九六）
中原音韻……〔元〕周德清（一九九）
周月湖今樂府序、優戲錄序、朱明優戲序……〔元〕楊維禎（二〇四）
太和正音譜……〔明〕朱　權（二〇七）
南詞引正……〔明〕魏良輔（二一一）
詞謔……〔明〕李開先（二一三）
曲論……〔明〕何良俊（二一五）
南詞敘錄……〔明〕徐　渭（二一八）
曲藻……〔明〕王世貞（二二二）
雜說……〔明〕李　贄（二二六）
湯顯祖詩文集……〔明〕湯顯祖（二二九）
詞隱先生論曲……〔明〕沈　璟（二三六）
鸞嘯小品……〔明〕潘之恒（二三九）
元曲選序、後集序……〔明〕臧懋循（二四二）
少室山房筆叢……〔明〕胡應麟（二四五）

五雜俎……〔明〕謝肇淛（二五〇）
顧曲雜言……〔明〕沈德符（二五三）
曲律……〔明〕王驥德（二五五）
曲論……〔明〕徐復祚（二五九）
譚曲雜劄……〔明〕凌濛初（二六二）
衡曲麈譚……〔明〕張　琦（二六六）
曲品……〔明〕呂天成（二六九）
遠山堂曲品……〔明〕祁彪佳（二七四）
遠山堂劇品……〔明〕祁彪佳（二七九）
弦索辨訛……〔明〕沈寵綏（二八二）
度曲須知……〔明〕沈寵綏（二八四）
批點玉茗堂牡丹亭叙……〔明〕王思任（二八九）
陳眉公批評琵琶記……〔明〕陳繼儒（二九二）
陶庵夢憶……〔明〕張　岱（二九四）
古今名劇合選……〔明〕孟稱舜（二九八）
重訂《南詞全譜》凡例……〔明〕沈自晉（三〇一）
第六才子書……〔清〕金人瑞（三〇三）
讀第六才子書西廂記法……〔清〕金人瑞（三一〇）
《長生殿》自序、例言……〔清〕洪　昇（三一四）
《桃花扇》小引、凡例……〔清〕孔尚任（三一七）
製曲枝語……〔清〕黃周星（三二〇）
第七才子書……〔清〕毛　綸（三二二）
南曲人聲客問……〔清〕毛先舒（三二六）
詞曲……〔清〕黃圖珌（三二八）
樂府傳聲……〔清〕徐大椿（三三〇）
閑情偶寄……〔清〕李　漁（三三四）
雨村曲話……〔清〕李調元（三四一）
劇話……〔清〕李調元（三四四）
揚州畫舫錄……〔清〕李　斗（三四六）
劇說……〔清〕焦　循（三四九）
花部農譚……〔清〕焦　循（三五三）
藤花亭曲話……〔清〕梁廷枏（三五六）
梨園原……〔清〕黃旊綽（三六〇）
今樂考證……〔清〕姚　燮（三六二）

小棲霞説稗……〔清〕平步青（三六六）
詞餘叢話……〔清〕楊恩壽（三六八）
續詞餘叢話……〔清〕楊恩壽（三七〇）
宋元戲曲考……〔近代〕王國維（三七三）
南北詞簡譜……〔現代〕吴梅（三七九）
中國戲曲概論……〔現代〕吴梅（三八二）

## 書法編

非草書……〔東漢〕趙壹（三八九）
九勢……〔東漢〕蔡邕（三九一）
草書勢……〔西晉〕索靖（三九二）
隸書體……〔西晉〕成公綏（三九三）
四體書勢……〔西晉〕衛恒（三九四）
筆陣圖……〔東晉〕衛鑠（三九六）
筆勢論十二章並序……〔东晋〕王羲之（三九八）
書論……〔東晉〕王羲之（四〇〇）
題衛夫人《筆陣圖》後……〔東晉〕王羲之（四〇一）
論書表……〔南朝・宋〕虞龢（四〇二）
論書……〔南朝・齊〕王僧虔（四〇五）
筆意讚……〔南朝・齊〕王僧虔（四〇七）
梁武帝與陶隱居論書啓……〔南朝・梁〕蕭衍（四〇八）
草書狀……〔南朝・梁〕蕭衍（四一一）
觀鍾繇書法十二意……〔南朝・梁〕蕭衍（四一三）
古今書人優劣評……〔南朝・梁〕蕭衍（四一四）
書品……〔南朝・梁〕庾肩吾（四一五）
論書……〔南朝・梁〕庾元威（四一八）
論書表……〔北魏〕江式（四一九）
雜藝篇……〔北齊〕顔之推（四二一）
八訣……〔唐〕歐陽詢（四二二）
用筆論……〔唐〕歐陽詢（四二四）
書法……〔唐〕歐陽詢（四二五）

筆髓論……〔唐〕虞世南（四二八）
書旨述……〔唐〕虞世南（四二九）
書譜……〔唐〕孫過庭（四三〇）
書議……〔唐〕張懷瓘（四三五）
書斷……〔唐〕張懷瓘（四三七）
評書藥石論……〔唐〕張懷瓘（四四六）
文字論……〔唐〕張懷瓘（四四八）
六體書論……〔唐〕張懷瓘（四四九）
玉堂禁經……〔唐〕張懷瓘（四五〇）
法書論……〔唐〕蔡希綜（四五二）
書後品……〔唐〕李嗣真（四五四）
述張長史筆法十二意……〔唐〕顏真卿（四五七）
述書賦並注……〔唐〕竇臮、竇蒙（四六〇）
論書……〔唐〕徐　浩（四六四）
授筆要說……〔唐〕韓方明（四六五）
法書要錄……〔唐〕張彥遠（四六六）
墨藪……〔唐〕韋　續（四七〇）
續書斷……〔北宋〕朱長文（四七四）
墨池編……〔北宋〕朱長文（四七七）
書史……〔北宋〕米　芾（四八〇）
宣和書譜……〔北宋〕佚　名（四八二）
書苑菁華……〔南宋〕陳　思（四八五）
書小史……〔南宋〕陳　思（四八九）
歷代鐘鼎彝器款識……〔南宋〕薛尚功（四九一）
續書譜……〔南宋〕姜　夔（四九四）
書法鈎玄……〔元〕蘇　霖（四九六）
雪庵字要……〔元〕李溥光（四九八）
學古編……〔元〕吾丘衍（四九九）
衍極並注……〔元〕鄭　杓（五〇一）
翰林要訣……〔元〕陳繹曾（五〇三）
書史會要……〔元〕陶宗儀（五〇六）
春雨雜述……〔明〕解　縉（五〇七）
書輯……〔明〕陸　深（五〇八）
墨池瑣錄……〔明〕楊　慎（五一〇）

古今印史……〔明〕徐官（五一一）
續學古編……〔明〕何震（五一二）
印章集說……〔明〕甘暘（五一四）
印旨……〔明〕程遠（五一六）
篆學指南……〔明〕趙宧光（五一八）
寒山帚談……〔明〕趙宧光（五一九）
印經……〔明〕朱簡（五二〇）
書法雅言……〔明〕項穆（五二二）
清秘藏……〔明〕張應文（五二七）
書法離鉤……〔明〕潘之淙（五二九）
書指……〔明〕湯臨初（五三二）
書法約言……〔明〕宋曹（五三四）
法書通釋……〔明〕張紳（五三六）
書法粹言……〔明〕汪挺（五三八）
大書長語……〔明〕費瀛（五三九）
書法正傳……〔清〕馮武（五四一）
書筏……〔清〕笪重光（五四五）
字學津梁……〔清〕傅起儒（五四七）
篆刻十三略……〔清〕袁三俊（五四八）
論書賸語……〔清〕王澍（五五〇）
六藝之一錄……〔清〕倪濤（五五一）
承晉齋積聞錄……〔清〕梁巘（五五六）
評書帖……〔清〕梁巘（五六一）
書法精華……〔清〕劉墉（五六二）
漢谿書法通解……〔清〕戈守智（五六七）
書法正傳……〔清〕蔣和（五七一）
書勢……〔清〕程瑤田（五七二）
南北書派論……〔清〕阮元（五七四）
臨池心解……〔清〕朱和羹（五七五）
藝舟雙楫……〔清〕包世臣（五七六）
書法津梁……〔清〕包世臣（五八〇）
書學提要……〔清〕朱履貞（五八一）
書概……〔清〕劉熙載（五八三）
學書邇言……〔清〕楊守敬（五八五）

廣藝舟雙楫……〔近代〕康有為（五八七）
草堂之靈……〔近代〕楊　鈞（五九七）
書林藻鑒……〔現代〕馬宗霍（五九九）
書林紀事……〔現代〕馬宗霍（六〇〇）
歷代名家學書經驗談輯要釋義
……〔現代〕沈尹默（六〇一）
沙孟海論書叢稿……〔現代〕沙孟海（六〇三）

## 繪畫編

魏晉勝流畫讚……〔東晉〕顧愷之（六〇九）
畫山水序……〔南朝・宋〕宗　炳（六一一）
敘畫……〔南朝・宋〕王　微（六一四）
古畫品錄……〔南朝・齊〕謝　赫（六一六）
續畫品……〔南朝・陳〕姚　最（六一九）
歷代名畫記……〔唐〕張彥遠（六二一）
唐朝名畫錄……〔唐〕朱景玄（六二六）
五代名畫補遺……〔北宋〕劉道醇（六二八）
宋朝名畫評……〔北宋〕劉道醇（六二九）
益州名畫錄……〔北宋〕黃休復（六三二）
圖畫見聞誌……〔北宋〕郭若虛（六三四）
林泉高致……〔北宋〕郭　熙、郭　思（六三七）
德隅齋畫品……〔北宋〕李　廌（六四一）
東坡題跋……〔北宋〕蘇　軾（六四四）
山谷題跋……〔北宋〕黃庭堅（六四九）
畫史……〔北宋〕米　芾（六五四）
山水純全集……〔北宋〕韓　拙（六五七）
廣川畫跋……〔北宋〕董　逌（六六〇）
東觀餘論……〔北宋〕黃伯思（六六四）
畫繼……〔南宋〕鄧　椿（六六九）
雲烟過眼錄……〔南宋〕周　密（六七三）
繪宗十二忌……〔元〕饒自然（六七六）
畫繼補遺……〔元〕莊　肅（六七八）
竹譜……〔元〕李　衎（六八一）

松雪齋集……〔元〕趙孟頫（六八五）
寫山水訣……〔元〕黃公望（六八九）
文湖州竹派……〔元〕吳　鎮（六九二）
梅花道人遺墨……〔元〕吳　鎮（六九五）
竹齋詩集……〔元〕王　冕（六九八）
東維子文集……〔元〕楊維禎（七〇二）
清閟閣全集……〔元〕倪　瓚（七〇五）
輟耕錄……〔元〕陶宗儀（七〇九）
畫鑒……〔元〕湯　垕（七一二）
畫論……〔元〕湯　垕（七一五）
寫像秘訣……〔元〕王　繹（七一七）
聞過齋集……〔元〕吳　海（七二〇）
圖繪寶鑒……〔元〕夏文彥（七二二）
元代畫塑記……〔元〕佚　名（七二六）
墨竹記……〔元〕張退公（七二八）
重爲華山圖序……〔明〕王　履（七三〇）
升菴畫品……〔明〕楊　慎（七三二）
中麓畫品……〔明〕李開先（七三五）
四友齋畫論……〔明〕何良俊（七三八）
畫說……〔明〕莫是龍（七四一）
畫箋……〔明〕屠　隆（七四四）
畫禪室隨筆……〔明〕董其昌（七四七）
鐵網珊瑚……〔明〕趙琦美（七五〇）
繪事微言……〔明〕唐志契（七五一）
畫塵……〔明〕沈　顥（七五四）
畫引……〔明〕顧凝遠（七五七）
畫史會要……〔明〕朱謀垔（七六〇）
東圖玄覽編……〔明〕詹景鳳（七六三）
清河書畫舫……〔明〕張　丑（七六五）
珊瑚網……〔明〕汪砢玉（七六八）
王奉常書畫題跋……〔清〕王時敏（七七一）
庚子銷夏記……〔清〕孫承澤（七七四）
書畫記……〔清〕吳其貞（七七六）
無聲詩史……〔清〕姜紹書（七七八）

芥子園畫傳……〔清〕王　概（七八二）
學畫淺說……〔清〕王　概（七八六）
畫筌……〔清〕笪重光（七八九）
清暉畫跋……〔清〕王　翬（七九一）
明畫錄……〔清〕徐　沁（七九三）
甌香館畫跋……〔清〕惲壽平（七九七）
墨井畫跋……〔清〕吳　歷（八〇一）
雨窗漫筆……〔清〕王原祁（八〇三）
麓臺題畫稿……〔清〕王原祁（八〇六）
式古堂書畫彙考……〔清〕卞永譽（八〇九）
平生壯觀……〔清〕顧　復（八一三）
江村銷夏錄……〔清〕高士奇（八一六）
大觀錄……〔清〕吳　昇（八一九）
苦瓜和尚畫語錄……〔清〕原　濟（八二三）
繪事發微……〔清〕唐　岱（八二八）
南宋院畫錄……〔清〕厲　鶚（八三二）
國朝畫徵錄……〔清〕張　庚（八三四）

浦山論畫……〔清〕張　庚（八三七）
墨緣彙觀……〔清〕安　岐（八三九）
東莊論畫……〔清〕王　昱（八四二）
石渠寶笈……〔清〕張　照等（八四五）
小山畫譜……〔清〕鄒一桂（八四九）
二十四畫品……〔清〕黃　鉞（八五一）
吳越所見書畫錄……〔清〕陸時化（八五四）
芥舟學畫編……〔清〕沈宗騫（八五七）
國朝畫識……〔清〕馮金伯（八六一）
石渠隨筆……〔清〕阮　元（八六四）
山靜居畫論……〔清〕方　薰（八六七）
養素居畫學鉤深……〔清〕董　棨（八七〇）
閩中書畫錄……〔清〕黃錫蕃（八七三）
國朝院畫錄……〔清〕胡　敬（八七五）
谿山卧游錄……〔清〕盛大士（八七七）
松壺畫憶……〔清〕錢　杜（八八〇）
辛丑銷夏記……〔清〕吳榮光（八八三）

山南論畫……〔清〕王學浩（八八六）
墨林今話……〔清〕蔣寶齡（八八八）
練水畫徵錄……〔清〕程庭鷺（八九二）
書畫鑒影……〔清〕李佐賢（八九三）
嶽雪樓書畫錄……〔清〕孔廣鏞、孔廣陶（八九六）
桐蔭論畫……〔清〕秦祖永（八九九）
夢幻居畫學簡明……〔清〕鄭績（九〇二）
夢園書畫錄……〔清〕方濬頤（九〇七）
過雲樓書畫記……〔清〕顧文彬（九一〇）
揚州畫苑錄……〔清〕汪欽（九一五）
穰梨館過眼錄……〔清〕陸心源（九一六）
頤園論畫……〔清〕松年（九一九）
寒松閣談藝瑣錄……〔清〕張鳴珂（九二三）
中國畫學全史……〔近代〕鄭昶（九二五）
書畫書錄解題……〔現代〕余紹宋（九二八）

## 建築園林編

考工記……〔春秋〕佚名（九三五）
洛陽伽藍記……〔北魏〕楊衒之（九四〇）
三輔黃圖……〔南朝〕佚名（九四四）
草堂記……〔唐〕白居易（九四七）
寺塔記……〔唐〕段成式（九四八）
宅經……〔唐〕佚名（九五一）
滄浪亭記……〔北宋〕蘇舜欽（九五三）
長安志……〔北宋〕宋敏求（九五四）
營造法式……〔北宋〕李誡（九五九）
洛陽名園記……〔北宋〕李格非（九六六）
艮嶽記……〔南宋〕張淏（九六九）
吳興園林記……〔南宋〕周密（九七〇）
葬書……〔南宋〕佚名（九七四）
禁扁……〔元〕王士點（九七五）

王氏拙政園記……〔明〕文徵明（九七七）
園冶……〔明〕計　成（九八〇）
寄暢園記……〔明〕王稚登（九八五）
弇山園記……〔明〕王世貞（九八六）
游金陵諸園記……〔明〕王世貞（九八九）
長物志……〔明〕文震亨（九九一）
帝京景物略……〔明〕劉　侗、于奕正（九九六）
寓山注……〔明〕祁彪佳（九九八）
魯班經……〔明〕佚　名（一〇〇〇）
歷代宅京記……〔清〕顧炎武（一〇〇二）
工段營造錄……〔清〕李　斗（一〇〇五）
一家言·居室器玩部……〔清〕李　漁（一〇〇八）
工程做法則例……〔清〕佚　名（一〇一〇）
宋東京考……〔清〕周　城（一〇一七）
網師園記……〔清〕錢大昕（一〇二〇）
隨園記……〔清〕袁　枚（一〇二一）
宸垣識略……〔清〕吳長元（一〇二三）
唐兩京城坊考……〔清〕徐　松（一〇二四）
營造法原……〔近代〕姚承祖（一〇二七）
宮室……〔現代〕呂思勉（一〇三一）
清式營造則例……〔現代〕梁思成（一〇三三）

# 音樂編

# 管子·地員

〔春秋〕管仲

《管子·地員》，一篇。戰國時代管仲學派所撰，原署作者名爲管子。據漢代劉向的校定本，《管子》全書共八十六篇，《地員》爲其中的一篇。此書在唐以前亡佚十篇，今存七十六篇。全書主要部份完成於戰國末年。其最早的版本爲宋代楊忱刻本，亦即商務印書館《四部叢刊》據以影印之本。今之通行本有：（一）唐房玄齡注、遼劉績補注本，有一九八九年上海古籍出版社據上海中華書局《四部備要》影印本；（二）唐尹知章注、清戴望校正本，有世界書局、中華書局、商務印書館所編《諸子集成》、《萬有文庫》、《國學基本叢書》等叢書本；（三）新校注本，有一九五六年科學出版社排印郭沫若等《管子集校》、一九八二年廣西人民出版社排印趙宗正《管子注釋》、一九八八年中國書店影印上海商務印書館版石一參《管子今詮》。

管子（？——前六四五），名夷吾，字仲。謚號敬，故又稱管敬仲。春秋時代齊國潁上（潁水之濱）人。早年貧困，曾經營商業。後由鮑叔牙推薦，於周莊王十二年（前六八五）任齊國丞相。周襄王元年（前六五一）協助齊桓公舉行葵丘盟會，在諸侯中確立了齊國聲威。執政四十年，以法治國，完成各項改革，使齊桓公在「尊王攘夷」的口號下，領袖諸侯，成爲春秋時代的第一個霸主。其學說和部份事迹見於《管子》一書。司馬

遷《史記》卷六十二載有他與晏嬰的合傳《管晏列傳》。

《地員》是《管子》卷十九第五十八篇，「員」作「物」與「數」解，該篇以「三分損益」比喻地下泉水距地面的深度與地面植物分佈的情況，論述了土壤與植物（即物與數）關係，故以《地員》名篇。它雖然並非是古代研究音律計算問題的專著，然而它論述的「三分損益」法，卻成爲我國記述音律理論的最早典籍。

《管子・地員》篇所載三分損益法曰：「凡將起五音，凡首，先主一而三之，四開以合九九，以是生黃鐘小素之首，以成宮。三分而益之以一，爲百有八，爲徵。不無有三分而去其乘，適足，以是生商。有三分而復於其所，以是成羽。有三分去其乘，適足，以是成角。」

多年來，由於《管子・地員》的著述年代尚難確定，因此對三分損益法的成論時間看法不一。如果《地員》篇是管子所著，那么三分損益法就可斷定至少在公元前七世紀，即春秋初期就已應用於弦上的一個五聲音階的計算法；如果《地員》篇不是管子所撰，而是後人所寫加上的，那成論時間就要後延。但《管子・地員》篇所述的三分損益法只計算到五律，比之用同樣方法計算了十二律的《呂氏春秋・季夏紀・音律》應該要更早一些。《呂氏春秋》大約成書於公元前二四九——前二三七年之間，故《管子・地員》篇的三分損益法至遲在此之前已經產生。（孫星群）

# 墨子・非樂

〔戰國〕墨翟

《墨子・非樂》，一篇。春秋戰國之際的思想家墨翟及其弟子所撰。原分上中下三篇，現僅存其上篇，載見於十五卷本和十六卷本《墨子》。全書完成於戰國初期。其通行本有：上海商務印書館《四部叢刊》影印明唐堯臣刻本、《叢書集成初編》據清畢沅等《墨子注》排印本、一九八六年中華書局據孫詒讓《墨子閑詁》校點本、一九八〇年人民音樂出版社重印吉聯抗《墨子・非樂》、一九八七年浙江古籍出版社排印王煥鑣《墨子校釋》、一九八八年成都書店影世界書局張純一《墨子集解》、一九八八年天津古籍出版社排印李漁叔《墨子今注今譯》。

墨子（約前四六八——前三七六，一說約前四九〇——前四〇三），名翟，春秋時代魯國人。宋昭公時宋國大夫。早年曾習儒術。因不滿於儒學倡導的煩瑣禮制，遂另立新說，聚徒講學，形成以尚賢、尚同、兼愛、非攻、節用爲特徵的墨家學派。爲推行其政治主張，曾率徒奔波於齊、魯、宋、楚、衛、魏等國之間，制止了多次戰爭。其學說和生平事迹主要見於《墨子》一書。此外《莊子・天下》、《荀子・修身》、《韓非子・顯學》、《戰國策・宋策》、《呂氏春秋》當染、尊師、高義、愛類、貴因篇等先秦諸子的作品亦記載了他的言行。

《非樂》是一篇音樂社會學的重要文獻。它出發於「兼愛」的政治理想，從倡導「饑者得食，寒者得衣，勞者得息，亂者得治」以解除民衆痛苦的角度提出了反對奢侈享樂的主張。因此，儘管它承認音樂的美感，但它對音樂的社會功能作出了消極的評價。這一以「非樂」爲主題的理論包括以下內容：

一、古代「聖王」措斂庶民造車、船，可使「君子息其足」，「小人休其肩」，今之王公大人造樂器當作國家大事，亦必將措斂庶民。

二、「饑者不得食，寒者不得衣，勞者不得息」，此「三者民之巨患也」，此時，你給他們撞大鐘，擊鳴鼓，彈琴瑟，吹竽笙，舞蹈揚干戚，不能解決「民衣食之財」。

三、今之大國攻小國，大家伐小家，强劫弱，衆暴寡，詐欺愚，貴傲賤，寇亂，盜賊興，不可禁止，此時，爲他們撞大鐘，擊鳴鼓，彈琴瑟，吹竽笙，舞蹈揚干戚，不能解決「天下之亂」。

四、今之鐘、鼓、琴、瑟、竽、笙之聲已經奏響，王公「獨聽之，將何樂得焉哉」？王公必與庶民賤人、必與君子大夫共聽之，共悅之，「與君子聽之，廢君子聽治，與賤人聽之，廢賤人之從事」，就會妨礙政事，妨礙生產。

五、先王之書，商湯之《官刑》載：日夜「恒舞於宮，是謂『巫風』」，周之《大誓》載：奢縻之樂「舞洋洋」，「上帝弗常（不喜歡），九有以亡（國家由此而亡），上帝不順，降之百殃（殃，各種災難），夏啓「淫溢康樂，湛濁於酒」，「《萬舞》翼翼，章聞於天。」由此，對「樂」，不能不用命令「禁而止也」。

墨子反對上述表現的音樂活動，但又提出他主張的「樂」。其目的與標準是：（一）「樂」，「必務求與天下之利，除天下之害」，「利人乎即爲，不利人乎即止」，「爲天下度也」。（二）「樂」，「上考之」必「中聖王之事」；

「下度之」必「中萬民之利」。（孫星群）

# 荀子·樂論

〔戰國〕荀況

《荀子·樂論》，一篇。戰國思想家荀況撰。成書於戰國末期。漢代劉向校定《荀子》三十二篇，《樂論》被編爲其中第二十篇。其通行本多爲唐楊倞注本，有上海商務印書館《四部叢刊》影印《古逸叢書》本、《叢書集成初編》據《抱經堂叢書》排印本、上海中華書局《四部備要》據清謝氏安雅堂排印、縮印本。新整理本有王先謙《荀子集解》（一九八八年中華書局校點排印）、梁啓雄《荀子簡釋》（一九五六年北京古籍出版社排印）、熊公哲《荀子今注今譯》（一九七五年臺灣商務印書館排印）等較爲流行。

荀子（約前三一三——前二三八），名況，字卿。漢代人爲避宣帝諱，稱之爲孫卿。趙國（今山西南部）人。曾游學於齊國。齊湣王末年（約前二八五）旅居楚國。後於齊襄王時返齊，主持稷下學宮。秦昭王四十四年（前二六六）應秦昭王之聘入秦。又到過趙國、楚國，被楚國春申君任爲蘭陵（今山東蒼山縣蘭陵鎮）令。春申君死後，廢居蘭陵，著書至於終老。其學說和主要生平史料均見於《荀子》。司馬遷《史記》著有他和孟子的合傳《孟子荀卿列傳》。

《樂論》的主要內容如下：

一、「樂」是人表達感情所不可避免的手段，故人不能無樂。「樂」，「必發於聲音，形於動靜」，如果發於聲音、形於動靜的「樂」不爲「道」，就必「亂」，故先王製《雅》《頌》之聲以引導之，使樂之聲足、樂之文足、樂之「曲直、繁省、廉肉、節奏，足以感動人之善心」，這是「先王立樂之方也」。

二、「樂」，「審一以定和者」，「比物以飾節者」，「合奏以成文者」，君臣同聽，上下「和敬」，父子兄弟同聽，閨門「和親」，鄉里長少同聽，宗族「和順」。「率一道」，「治萬變」，這是「先王立樂之術也」。

三、「樂」有着巨大的「天下大齊」、「中和之紀」的組織、鼓動作用，聽「《雅》《頌》之聲」，「志意得廣焉」，「執干、戚」，「習俯、仰、屈、伸」，「容貌得莊焉」，「征誅」「莫不聽從」，「揖讓」「莫不從服」。這是「先王立樂之術也」。

四、先王治國平天下之道，在禮樂中得到完滿的體現，先王以「樂」「飾喜」之，以「軍旅」「飾怒」之，先王「喜」則「天下和」，「怒」則「暴亂畏」。

五、「先王貴禮樂而賤邪音」。「樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂」，「民和則兵勁城固」，民齊則「敵國不敢嬰也」，這是「樂」人人深、「樂」化人速之故。反之，「樂姚冶以險，則民流僈鄙賤矣。流僈則亂，鄙賤則爭，亂爭則兵弱城犯，敵國危之。」由此，荀子主張「審詩商，禁淫聲」，「使夷俗邪音不敢亂《雅》」。

六、「樂」「善民心」，「感人深」，「移風易俗易」，故先王以禮樂「導之」，以達到「民和睦」的目的，這也是「樂者，聖人之所樂也」的道理。

七、「君子耳不聽淫聲，目不視女色，口不出惡言」，這是因爲「齊衰之服，哭泣之聲，使人之心悲，帶甲嬰

軸(與胄同)」，歌於行伍，使人之心傷，姚冶之容，鄭、衛之音，使人之心淫，紳、端、章、甫，舞《韶》歌《武》，使人之心莊。故先王「正其樂」，使「天下順焉」。

八、「君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心」，達到「樂行而志清，禮修而行成，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧，美善相樂」的目的；「君子樂得其道」，「以道制欲，則樂而不亂」，故樂者「道樂也」，金、石、絲、竹「道德也」，樂者「治人之盛者也」，以達到「樂行而民鄉(向)方(道)」的目的。

九、「禮樂之統，管乎人心」。「樂」，「和之不可變者也(樂是協調各種關係所不可變換的工具)」，禮，「理之不可易者也(禮是治理國家所不可替代的手段)。樂合同，禮別異，禮樂之統，管乎人心矣。」「窮本極變，樂之情也(探究人的本性及其變化，是樂之本性)」，「著誠去僞，禮之經(原則)也」。故君子明白「樂」的道理，以「樂」修身養心，「斯聽也」。

十、描述樂器與歌、舞。鼓聲大而遠，鐘聲洪大而充實，磬聲清晰而有節制，竽、笙、簫聲肅穆而柔和，筦、籥聲振奮而昂揚，塤、篪聲沉悶而低沉，瑟聲中和平易，琴聲柔婉，歌聲清越婉轉，舞意與天道相合。認爲鼓是「樂之君邪」！故「鼓似天，鐘似地，磬似水，竽、笙、簫、筦、籥似星辰日月，鞉、柷、拊、鞷、椌、楬似萬物」，把樂器的主觀關係作了比喻。提出舞者「目不自見，耳不自聞也」。然而「俯仰、詘信、進退、遲速」等動作都有條不紊，能「盡筋骨之力」以求合於鐘鼓的節奏，而沒有一點錯亂，這是曷？因爲衆舞者「積意譁譁乎」，專心、認真呵！

十一、亂世的迹象是：服飾華麗、儀容模仿婦女，志趣唯利，行爲污亂，音樂邪蕩，文章內容邪惡而多彩飾，生活奢靡而無節度，喪葬過分刻薄，輕禮義而重勇力，貧者淪爲盜，富者害於人。而治世之

迹象則反是也。（孫星群）

# 樂記

〔戰國〕公孫尼子

《樂記》，原有二十三篇，其中十一篇保存在《禮記》和《史記·樂書》中，其餘十二篇僅存目錄。關於它的作者，說法不一。一說是戰國初期的公孫尼作。《隋書·音樂志》引梁武帝的《思弘古樂詔》和沈約的《奏答》，《奏答》云：「《樂記》取公孫尼子。」唐張守節《史記正義》云：「其《樂記》者，公孫尼子次撰也。」多數學者從此說。《漢書·藝文志》中有「《公孫尼子》二十八篇」，列在儒家，注云：「七十子之弟子。」《隋書·經籍志》中有「《公孫尼子》一卷」，也列在儒家，注云：「尼似孔子弟子。」另一說是西漢武帝時劉德作。此外，也有人認爲《樂記》雖爲公孫尼子所作，但公孫尼子應是荀子門徒，即生活於戰國末期而不生活於戰國初期。有人認爲是「漢武帝時雜家公孫尼所作」。通行本有：東漢鄭玄《禮記注》本、唐孔穎達《禮記正義》本、張守節《史記正義》本、元陳澔《禮記集說》本、清孫希旦《禮記集解》本、今人王夢鷗《禮記今注今譯》本、吉聯抗《樂記譯注》本。以及其他注釋本。

《樂記》是中國第一部美學專著，它具有宏大的理論結構，構成一種理論體系。現存十一篇：《樂本篇》

論樂的本源；《樂論篇》與《樂禮篇》論樂與禮不同的特點和作用，以及它們相互間的關係；《樂施篇》論樂的措施，以樂象德和移風易俗；《樂言篇》論樂的不同形態和不同的作用；《樂象篇》論樂的風氣、形象和道德風尚；《樂情篇》論樂表現感情；《樂化篇》論樂的教化與感化；《魏文侯篇》記載子夏論「君子之聽音有所合」；《賓牟賈篇》記載賓牟賈與孔子討論《大武》；《師乙篇》記載師乙與子貢討論歌唱藝術。遺佚的十二篇尚存目錄，孔穎達《禮記·樂記》疏云：「按《別錄》十二篇餘次，《奏樂》第十二，《樂器》第十三，《樂作》第十四，《意始》第十五，《樂穆》第十六，《說律》第十七，《季札》第十八，《樂道》第十九，《樂義》第二十，《昭本》第二十一，《招頌》第二十二，《賓公》第二十三是也。」如此結構宏大而成爲體系的理論，不是拼湊起來的理論，其作者是一位思想家、卓越的音樂理論家。

《樂記》的作者，以其深切的感受，運用宏觀綜合與微觀分析相結合的方法，深入地總結了禮樂的歷史經驗。把禮樂與天地自然規律聯係起來，這是哲學的宏觀；把禮樂與國家和社會的盛衰聯係起來，這是社會學的宏觀；把禮與樂聯係起來，這是文化學的宏觀。對禮與樂的特點，作深入細緻的分析，對禮、樂的產生、性質、表現、作用，作微觀分析。宏觀綜合使人看到事物的聯係，微觀分析使人看到事物的差別，其理論具有辯證的色彩，既有精深度，又有廣博度。《樂記》總結禮樂的歷史經驗，有三十四段禮樂合論，但都是禮樂分論基礎上的合論，如「樂由中出，禮自外作。」「樂者爲同，禮者爲異。同則相親，異則相敬。樂勝則流，禮勝則離。合情飾貌者，禮樂之事也。」爲同、爲異，是相反相成；相親、相敬，是相輔相成。過同則流，過異則離。「樂極則憂，禮粗則偏矣。及夫敦樂而無憂，禮備而不偏者，其唯大聖乎。」「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆別。」「大樂與天地同和，大禮與天地同節。」「樂由天作，禮以地制，過制

則亂，過作則暴；明於天地，然後能興禮樂也。」天地宇宙，不可能沒有和諧，也不可能沒有秩序，和諧與秩序，也是互相關連的。明瞭天地宇宙這些根本道理，才能制禮作樂。最好的音樂應該像天地那樣協和，最好的禮要像天地那樣調節，其見解頗爲博大精深。「是故先王慎所以感之者，故禮以導其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其奸。禮樂刑政，其極一也，所以同民心而出治道也。」「禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，禮樂刑政，四達而不悖，則王道備矣。」但禮樂都不是固定不變的：「五帝殊時，不相沿樂；三王異世，不相襲禮。」

《樂記》的作者，從禮、樂的分析中緊緊地把握住「樂由中出」的特點，並以此爲出發點，提出了一系列的相關的理論，提出了「形情」論——用今天世界性術語來說是「他律論」的音樂理論體系。尤可貴者，這是一種「感物而動」的「形情」論，即樸素唯物論的「表現論」。其理論體系如下：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音，比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。」音樂的本源在於人心受到客觀事物的感動。人們受到客觀事物甚麼樣的感動，便產生甚麼樣的感情，而有甚麼樣的感情，便產生甚麼樣的音樂。「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而後動。」六情與音樂的六種形態相對應，這是最早的音樂的「情」、「形」統一論。「物」之中，「世」與「政」極爲重要：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲；聲成文，謂之音。是故治世之音安，以樂其政和；亂世之音怨，以怒其政乖；亡國之音哀，以思其民困。聲音之道，與政通矣。」從宏觀上看，整個自然界，整個宇宙，均屬於「物」，故「樂者，天地之和也」，「大樂

與天地同和」，「明於天地然後能興禮樂也。」音樂表現感情，總的說是通過音樂的動靜：「夫樂者樂也，人情之所不能免也。樂必發於聲音，形於動靜，人之道也。聲音動靜，性術之變盡於此矣。」音樂表情，要講究文采節奏：「樂者，心之動也。聲者，樂之象也。文采節奏，聲之飾也。君子動其本，樂其象。然後治其飾。」「是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以爲僞。」音樂通過不同的動靜狀態表現各種感情，那麼，這不同動靜狀態的音樂也會影響人們的感情：「志微噍殺之音作，而民思憂；嘽諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂；粗厲猛起奮末廣賁之音作，而民剛毅；康直勁正莊誠之音作，而民肅敬；寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛；流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。」所以要很好地研究怎樣用音樂來提高人們的內心修養：「致樂以治心，則易直子諒之心，油然生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威。」作者非常重視樂對長治久安的作用，但也有所誇大。樂教是民之寒暑，要抓得及時和調節得當：「天地之道，寒暑不時則疾，風雨不節則饑。教者，民之寒暑也，教不時則傷世。」音樂表現感情須是高尚的，合乎道德的：「樂者，通倫理者也」，「樂者，德之華也。」音樂是道德的花朵，可謂至理名言。用樂來進行道德情操的教育，十分重要：「樂也者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉。」

歷來關於《樂記》的研究有：東漢鄭玄《禮記注》、唐陸德明《經典釋文》、孔穎達《禮記正義》、張守節《史記正義》、元陳澔《禮記集說》、清王夫之《禮記章句》、孫希旦《禮記集解》、汪烜《樂經律呂通解》、王引之《經義述聞》、俞樾《群經平義》、今人郭沫若《公孫尼子與其音樂理論》（見《青銅時代》，人民出版社，一九五四年）、吉聯抗《樂記譯注》（音樂出版社，一九五八年）、王夢鷗《禮記今注今譯》（天津古籍出版社，一九八七

年）、人民音樂出版社編《樂記論辯》（一九八三年）、呂驥《〈樂記〉理論探新》（新華出版社，一九九三年）。八十年代以來數十篇研究論文，體現了研究的新水平。（周　暢）

# 呂氏春秋

〔戰國〕　呂不韋等

《呂氏春秋》，今本分十二紀、八覽、六論，計二十六卷，一百六十篇。戰國末期秦相呂不韋按其指導思想使其門客編寫而成。通行本有：《隋書·經籍志》著錄東漢高誘《呂氏春秋注》本、清刻畢沅《呂氏春秋新校正》本、一九三七年中華書局蔣維喬等《呂氏春秋彙校》本、一九五五年文學古籍刊行社許維遹《呂氏春秋集釋》本、一九八四年學林出版社陳奇猷《呂氏春秋校釋》本，以及其他注釋本。論樂部份有一九六三年上海文藝出版社吉聯抗《呂氏春秋音樂文字譯注》本。

呂不韋（？——前二三五），衛國濮陽（今河南濮陽西南）人。曾到韓國經商，成爲「家累千金」的「陽翟大賈人」。幫助在趙國作人質的秦公子子楚返回秦國，並使其繼承王位，是爲莊襄王。莊襄王任命呂不韋爲相國，封文信侯。秦王政幼年繼位，尊呂不韋爲相國，號稱「仲父」。他在任相國的十三年間，秦國在軍事上取得一系列的勝利，大大加强了秦國的軍事力量，加速了統一中國的進程。秦始皇十年（前二三七），呂被免

相，兩年後又被徙居蜀地，飲毒酒自盡。《呂氏春秋》成書於秦滅東周後八年（前二四一）。呂不韋給《呂氏春秋》規定了「上揆之天，下驗之地，中審之人」的寫作原則，貫徹「用衆」——集各家之長的思想，使之成爲一部「所以紀治亂存亡也，所以知壽夭吉凶也」的著作，作爲統一中國的理論綱領和行爲規範。《史記》有呂不韋傳，其事迹亦見《戰國策·秦策》。

《呂氏春秋》論樂有《大樂》、《侈樂》、《適音》、《古樂》、《音律》、《音初》諸篇，安排在《仲夏紀》及《季夏紀》中，因爲夏天是萬物成長的季節，成長需教育、學習。《孟夏紀》中的《勸學》、《尊師》、《誣徒》、《用衆》，也論述教育和學習。這表明《呂氏春秋》非常重視教育在統一事業中的作用以及樂教在教育事業中的地位，這方面明顯地吸收了儒家的思想。

《呂氏春秋》論樂諸篇的特點，可以概括爲如下幾個方面：

一、儒道音樂美學思想的始合流。將儒家主張的「樂與政通」與樂本於道、平生於道的思想聯繫起來，主要文字在《大樂》與《適音》。「音樂之所由來者遠矣。生於度量，本於太一。太一出兩儀，兩儀出陰陽，陰陽變化，一上一下，合而成章。」（《大樂》）《呂氏春秋》謂「太一」即道。「樂無太，平和者是也。故治世之音安，以樂其政平也；亂世之音怨，以怒其政乖也；亡國之音悲，以哀其政險也。凡音樂，通乎政而風乎俗者也。」（《適音》）「樂與政通」是儒家思想，其源應出自《樂記》，《呂氏春秋》把它吸收過來，將「政和」改爲「政平」，滲進了某些道家色彩。「大樂，君、臣、父、子、長、少之所歡欣而說也。歡欣生於平，平生於道。」（《大樂》）將「樂與政通」與樂本於道聯繫起來。

二、主張「適音」，反對「侈樂」。《呂氏春秋》主張人要有音樂享受，但要適當，要以舒適的心情、適當的行

爲來聽適當的音樂，反對「侈樂」。「耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽。」「夫樂有適，心亦有適。」「夫音亦有適。……故太鉅太小、太清、太濁，皆非適也。何謂適？衷，音之適也。……以適聽適則和矣。」（《適音》）「世之人主，多以珠、玉、戈、劍爲寶，寶愈多，而民愈怨，國愈危，身愈累，則失寶之情矣。亂世之音與此同。爲木革之聲則若雷，爲金石之聲則若霆，爲絲竹、歌舞之聲則若躁。以此駭心氣，動耳目，搖蕩生，則可矣，以此爲樂，則不樂。故樂愈侈，而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣。」（《侈樂》）其反對統治者縱情侈樂，有積極意義，但其「適」、「衷」標準則可能比較保守，也會限制音樂的發展。

三、音樂史學、律學的珍貴資料。《古樂》是中國第一篇音樂史著作，其於音樂史學頗有意義。敘述從遠古朱襄氏到周公時的音樂，雖然在相當程度上是一篇音樂傳說史，但其中包含較多的合理成份，故其有些材料常爲音樂史家、藝術史家所引用，如「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闋」；「禹立，動勞天下，日夜不懈，……於是命皋陶作爲《夏籥》九成，以昭其功」；「殷湯即位——夏爲無道，……湯於是率六州以討桀之罪，功名大成，黔首安寧。湯乃命伊尹作爲《大護》，歌《晨露》、修《九招》、《六列》、《六英》，以見其善。」

《音初篇》與《古樂篇》的性質相似，但不作縱的史述，而分別就東音、南音、西音、北音之「始」作點述。雖然東音未必始於孔甲《破斧之歌》、南音未必始於塗山女「候人兮猗」、西音未必始於殷整甲思故處、北音未必始於有娀氏二女之「燕燕往飛」，但《呂氏春秋》根據當時所掌握的材料，給我們留下了東西南北音的早期史料。《呂氏春秋》在敘述了東西南北音始作之後，由史而論：「凡音者，產乎人心者也，感於心而蕩乎音，音成於外而化乎內。是故聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德。盛、衰、賢、不肖、君子、小人，皆形於樂，不可隱慝。故曰：樂之爲觀也，深矣。」

《音律篇》是最早講述用三分損益法求十二律的材料。《管子・地員篇》用三分損益法求五聲音階。兩者原理相同，但求律順序不同。《音律篇》先用損法求得上五度的林鐘，其最先求得的七律構成一個帶「變徵」音的七聲音階，而其最低音爲「宮」音，這種順序的求律法，可能是與强調「宮」調以及帶「變徵」的七聲音階的音樂實踐相聯繫的。《管子・地員篇》先用益法求得「下徵」音，其最先求得之七音，若以「下徵」音爲「宮」音，則可排列出一個含「清角」音的七聲音階，這種順序的求音法，可能是與强調「下徵」調以及帶「清角」音的七聲音階的音樂實踐相聯繫的。（周　暢）

# 琴　操

〔東漢〕蔡　邕

《琴操》，有一卷本、二卷本兩種。舊題東漢蔡邕撰。成書年代不詳。一卷本有清嘉慶三年（一七七八）王謨《漢魏遺書鈔》刊本、道光中黃奭《漢學堂叢書》刊本，屬於輯佚類，自唐類書《初學記》等中輯出；二卷本有嘉慶四年顧修《讀畫齋叢書》刊本、十一年孫星衍《平津館叢書》刊本、光緒中徐幹《邵武徐氏叢書》刊本、民國三年楊宗稷《琴學叢書》刊本，均爲阮元《四庫未收書目提要》所著錄之本，但版本來源不明。通行本爲一九三七年商務印書館據《平津館叢書》排印之《叢書集成》本、一九九〇年人民音樂出版社排印吉聯抗輯

兩種合印本。

本書作者，舊題蔡邕，而王謨本盡管刊刻時正文仍題蔡邕撰，序中卻認爲據《隋書·經籍志》著錄孔衍《琴操》三卷，作者當爲晉代孔衍。阮元提要錄中則據《文選》注證明唐代已稱蔡邕《琴操》，「非後世所能擬托」。不過作者究竟是誰，至今疑團未解。

蔡邕（一三二——一九二），字伯喈，東漢陳留圉（今河南杞縣）人。初辟司徒喬玄府，出補河平長，召拜郎中，校書東觀，遷議郎。熹平四年（一七五）校定六經，刻石立碑。以事得罪宦官，下獄論死，詔減死流徒朔方。後赦歸，仍爲人所嫉，乃亡命江南。董卓當政强徵爲侍御史，遷尚書，轉巴郡太守，復留爲侍中，拜中郎將，從獻帝遷都，封高陽鄉侯。董卓被誅，蔡邕亦受牽連死獄中。他是東漢著名學者、文學家、音樂家、彈琴技藝非常高明，今傳《琴操》可能部分是他所撰。著有《蔡中郎集》、《獨斷》。生平事迹見《後漢書》卷六〇上。

《琴操》是一部早期琴曲題解著作，兩種系統的本子內容基本相同，但體例不同，文字也有歧異，二卷本所述較詳細。茲據二卷本略作介紹。上卷前有《序首》一篇，總論琴之緣起、形狀與尺寸、及其各部位、各聲的象徵意義，並列舉出五曲、十二操、九引的名稱。接着便分別著錄具體曲名、記述作者、題意及其本事。下卷記河間雜歌二十四章（序首稱二十一章），題解體制與上卷相同。所錄歌詩五曲，顯然是《詩經》琴曲，爲《鹿鳴》、《伐檀》、《騶虞》、《鵲巢》、《白駒》，分別是《小雅·鹿鳴之什》、《魏風》、《召南》（二篇）、《小雅·鴻雁之什》中的篇名，也在《大戴禮記·投壺》所列可歌之詩八篇內。書中五曲，《鵲巢》缺題解，《鹿鳴》、《騶虞》二曲題解與《毛詩》小序有出入，《伐檀》、《白駒》二曲則所言與《毛詩》小序相吻合。下面十二操爲《將歸操》、《猗蘭操》、《龜山操》、《越裳操》、《拘幽操》、《岐山操》、《履霜操》、《雉朝飛操》、《別鶴操》、《殘形操》、《水仙

操》、《懷陵操》，作者分別是孔子（三曲）、周公、周文王、周太王（序首謂周人作，正文謂太王作）、伯奇、沐犢子（序首謂沐犢子作，正文謂獨沐子作）、商陵牧子、曾參、伯牙（二曲）。與他書所載、所引不合者有二：《樂府詩集》引《琴操》，謂《岐山操》乃「周公爲大王作也」，《古今注》、《樂府解題》謂《雉朝飛操》爲牧瀆子作，又《樂府詩集》引揚雄《琴清英》謂乃「衛女傅母之所作也」。下面九引爲《列女引》、《伯姬引》、《貞女引》、《思歸引》、《辟歷引》、《走馬引》、《箜篌引》、《琴引》、《楚引》，作者分別是樊姬、伯姬保母、魯漆室女、衛女、商梁子、樗里牧恭、霍里子高、屠門高、龍丘高。按《樂府詩集》謂《思歸引》「一曰《離拘操》」，除引《琴操》外，又曰：「按謝希逸《琴論》曰：「箕子作《離拘操》，不言衛女作，未知孰是。」又《古今注》謂《箜篌引》乃「朝鮮津卒霍里子高妻麗玉所作也」，也與《琴操》有小異。另外，《懷陵操》很可能就是《襄陵操》，係據《尚書》中「湯湯洪水方割，蕩蕩懷山襄陵，浩浩滔天」一語得名，那么《樂府詩集》引謝希逸《琴論》謂《襄陵操》爲夏禹作，也與本書不同。下卷所錄河間雜歌爲《箕山操》、《周太伯》、《文王受命》、《文王思士》、《思親操》、《周金縢》、《儀鳳歌》、《龍蛇歌》、《芑梁妻歌》、《崔子河操》、《楚明光》、《信立退怨歌》、《曾子歸耕》、《梁山操》、《諫不違歌》、《莊周獨處吟》、《孔子戹》、《三士窮》、《聶政刺韓王曲》、《霍將軍歌》、《怨曠思惟歌》、《處女吟》、《流澌咽》、《雙燕離》，末二曲無題解，《處女吟》僅標明作者爲魯處女，餘闕如。其餘二十一曲作者分別是許由、周季歷、周文王（二曲）、虞舜、周公、周成王、介子綏、芑梁妻、閔子騫、明光、卞和、曾參（二曲）、衛靈公、莊周、孔子、其思革子、聶政、霍去病、王昭君。按《樂府詩集》中《文王受命》作《文王操》，引謝希逸《琴論》爲證；《儀鳳歌》作《神鳳操》（一曰《鳳凰來儀》），除引謝文外，又引《古今樂錄》、《琴集》爲證；《怨曠思惟歌》作《昭君怨》，引《古今樂錄》中《琴操》文字，未說曲名，《龍蛇歌》作《士失志操》，引《琴集》爲證，又謂一曰《龍蛇歌》。另對

照《樂府詩集・琴曲歌辭》，可知今本《琴操》所列曲名尚有很多缺失。此外二卷本還有從《藝文類聚》、《太平御覽》、《文選注》、《北堂書鈔》輯出的補遺九條。

《琴操》著錄的曲名及其題解內容，可與題爲晉崔豹撰的《古今注》和宋郭茂倩《樂府詩集》所引諸書相參證。雖然所述琴曲緣起與琴曲歌辭的真僞難定，如題爲舜所作的《思親操》肯定是後人附會而成，但總還是使我們對這些琴曲的主題與意境以及相關的音樂風格有所瞭解。此書內容在唐代已定型，縱然題爲蔡邕撰不可信，其文獻價值仍當重視。阮元《四庫未收書提要》謂其「遺聞軼事，均足與經史相證」，良非虛語。

（龐　堅）

## 樂論

〔三國〕阮籍

《樂論》一篇。三國阮籍作。後人將它收入《阮籍詩文集》中。通行本有：明嘉靖間陳德文、范欽刻《六朝詩集》本《阮嗣宗集》二卷、萬曆、天啓間汪士賢輯刻《漢魏諸名家集》本《阮嗣宗集》二卷、天啓崇禎間張燮編《七十二家集》本《阮步兵集》六卷、明末張溥輯《漢魏六朝百三名家集》本《阮步兵集》一卷、一九七八年上海古籍出版社《阮籍集》本、一九八七年中華書局《阮籍集校注》本，以及其他注釋本。

阮籍（二一〇——二六三），字嗣宗，陳留尉氏（今河南尉氏縣）人。《晉書・阮籍傳》說：「籍本有濟世志，屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，遂酣飲爲常。」司馬懿時爲從事中郎，司馬昭時爲步兵校尉，世稱「阮步兵」。他和嵇康齊名，是「竹林七賢」的領袖人物。作爲思想家，他的思想屬玄學體系，但經歷了儒學爲主、儒道結合和鄙薄禮法推崇老莊三個階段的演變過程。作爲文學家，詩文寫得都很好，詩的成就尤高，在中國文學史上占有重要的地位。作爲音樂家，《晉書・阮籍傳》說他「善彈琴」。作有琴曲《酒狂》，傳至今。他音樂造詣頗高，對音樂理解頗深。其詩文原有十三卷，至隋只存十卷，唐只存五卷。陳壽《三國志・魏書》以及房玄齡等《晉書》，均有《阮籍傳》。

《樂論》是阮籍最重要的文章之一。致力於「名教」與「自然」的結合，應是阮籍儒道結合階段的論文。它不但體現了阮籍的音樂理論，而且體現了他的哲學思想和政治理想。阮籍用答劉子問的形式，從不同層次或不同方面闡述了「移風易俗，莫善於樂」的道理。主要內容如下：

一、從「樂」與「自然之道」的關係來論述。他認爲「樂」應當符合「自然之道」，不符合「自然之道」的不可謂之「樂」。「夫樂者，天地之體，萬物之性也。合其體，得其性則和，離其體，失其性則乖。昔者聖人之作樂也，將以順天地之體，成萬物之性也。」「故律呂協則陰陽和，音聲適而萬物類，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其歡，九州一其節」、「日遷善成化而不自知，風俗移易而同於是。樂此自然之道，樂之所始也。」

二、「道德荒壞，政法不立」、「化廢欲行，各有風俗」之世，聖人「立調適之音，建平和之聲，制便事之節，定順從之容」，使天下從事音樂活動之人，「莫不儀焉」，把它當作表率。「歌謠者，咏先王之德，頌仰者，習先王之容，器具者，象先王之式，度數者，應先王之制。人於心，淪於氣。心氣和洽，則風俗齊一。」其所以提「先

王之德」，並非意在復古，實出於不滿時政。

三、制作樂器的材料必須「調和淳均者」，五聲必須合乎自然之常數，才有平和之樂，才能「移風易俗」。「故八音有本體，五聲有自然，其同物者，以大小相君。有自然，故不可亂，大小相君，故可得而平也。若夫空桑之琴，雲和之瑟，孤竹之管，泗濱之磬，其物皆調和淳均者。聲相宜也，故必有常處；以大小相君，應黃鐘之氣，故必有常數。有常處，故其器貴重；有常數，故其制不妄。」「使去風俗之偏習，歸聖王之大化。」其見解包含相當的科學性。

四、禮、樂、刑、教配合起來，使天下太平。「刑教一體，禮樂內外也。刑弛則教不獨行，禮廢則樂無所立。尊卑有分，上下有等，謂之禮。人安其生，情意無哀，謂之樂。」要使老百姓過好日子，才有樂。「禮踰其制，則尊卑乖。樂失其序，則親疏亂。禮定其象，樂平其心。禮治其外，樂化其內。禮樂正而天下平。」

五、貴「正樂」、薄「淫聲」，才能移風易俗。「昔先王制樂，非以縱耳目之觀，崇曲房之嬿也，必通天地之氣，靜萬物之神也；固上下之位，定性命之真也。故清廟之歌，咏成功之績；賓饗之詩，稱禮讓之則；百姓化其善，異俗服其德。此淫聲之所以薄，正樂之所以貴也。」從道理上說是對的。所指夏桀、殷紂之樂爲淫聲，真淫聲也；至於楚越鄭衛江淮漳汝等民間歌曲，則未必淫，這應是阮籍的一種偏見。

阮籍將儒家推崇的「和樂」與道家的「順天地之體，成萬物之性」聯繫起來，將儒家的「男女不易其所，君臣不犯其位」與道家的「自然之道」聯繫起來，將儒家推崇的雅樂與道家的「道德平淡」聯繫起來，將儒家推崇的「先王」與道家設想的「達道之化者」聯繫起來。雖然是以「自然之道」爲本體，但聖人作樂可以體現自然、體現道、甚至樂本身也可以是自然，可達於道。這就使儒道音樂美學思想實現了大體均衡的結合，是在

基本哲理方面、本體方面的結合。

歷來關於阮籍《樂論》的研究有：明陳德文、范欽刻本《阮嗣宗集》注，張溥《阮步兵集》題辭，一九八〇年上海人民出版社版《中國哲學史稿・阮籍的禮樂論》，一九八八年人民出版社版《中國哲學發展史・魏晉玄學和音樂思想》。近年來也有一些音樂論文論及阮籍《樂論》。（周　暢）

# 聲無哀樂論

〔三國〕嵇　康

《聲無哀樂論》，一篇。三國嵇康作。後人將它收入嵇康詩文集中。《嵇康集》原爲十五卷，今作十卷。通行本有：明黃省曾仿宋刻《嵇中散集》本、明汪士賢《漢魏諸名家集》本、明張燮《七十二家集》本《嵇中散集》六卷、明張溥《漢魏六朝一百三家集》之《嵇中散集》本、清《四庫全書》本、一九五六年文學古籍刊行社魯迅校勘《嵇康集》本、一九六二年人民文學出版社版戴明揚《嵇康集校注》本，以及其他注譯本。

嵇康（二二三——二六二），字叔夜，原姓奚，祖籍會稽（今浙江紹興），後遷居譙郡銍（今安徽宿縣西南），改姓嵇。他與曹魏宗室通婚，官中散大夫，世稱「嵇中散」。司馬氏取代曹魏統治之後，他拒絕爲司馬氏政權服務，隱居河東。他是「竹林七賢」領袖人物之一。他諷刺時政，終以「言論放蕩，非毀典謨」的罪名，爲

司馬昭殺害。作爲思想家，他的思想經歷了從「名教」與「自然」的結合到「越名教而任自然」的演變。在玄學思想體系中，嵇康與阮籍均以自然論爲其特色。作爲文學家，詩文寫得都很好，文論的成就尤高，劉勰在《文心雕龍·才略篇》中說：「嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩，殊聲而合響，異翮而同飛。」作爲音樂家，他善彈琴，以演奏《廣陵散》著稱，《晉書·嵇康傳》說：「康將刑東市，太學生三千人請以爲師，弗許。康顧視日影，索琴彈之，曰：昔袁孝尼嘗從吾學《廣陵散》，吾每靳固之，《廣陵散》於今絕矣！」作有琴曲《長青》、《短青》、《長側》、《短側》四弄和《風人松歌》，對樂理有精深的理解，其《琴賦》爲樂賦之冠，《聲無哀樂論》在音樂理論方面自成體系。《三國志·魏書》、《晉書》卷四十九均有其傳。

《聲無哀樂論》是一篇自成體系的音樂論文，同時又是自然本體論玄學的一篇哲學論文。它是以「自然」否定「名教」的一個典型，應是嵇康後期的作品。他認爲音樂不能表現悲哀或快樂的感情，因而也不能用它去移風易俗。他反復批駁音樂可以表現感情的觀點，在音樂美學思想史上，是一次聲無哀樂論對聲有哀樂論的論辯，用今天世界術語來說，是一次「自律論」對「他律論」的論辯。嵇康首創音樂美學思想的「自律論」體系，其主要論點如下：

一、音聲是一種自然現象，哀樂愛憎不能使它「改度」、「易操」。「夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五行以成，章爲五色，發爲五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也——豈以愛憎易操、哀樂改度哉？」

二、聲音只有「善惡」——好聽不好聽的問題，就像味道之有甘苦一樣。人不能以愛憎改變味之甘苦，也不能用哀樂改變聲音，外界和內心的作用不同，客觀與主觀的名稱各異。「夫味以甘苦爲稱。今以甲賢而心

愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我，而賢愚宜屬彼也，可以我愛而謂之愛人，我憎而謂之憎人，所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡爲主，則無關於哀樂：哀樂自當以情感而後發，則無繫於聲音，名實俱去，則盡然可見矣。」

三、各地風俗不同，表達感情的方式不一樣，音聲「無常」，也就不能表達感情。「夫殊方異俗，歌哭不同，使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚，然其哀樂之懷均也。今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？」

四、「心之與聲，明爲二物」、「殊途異軌，不相經緯。」「器不假妙瞽而良，簫不因慧心而調，然則心之與聲，明爲二物，二物誠然，則求情者不留觀於形貌，揆心者不借聽於聲音也。察者欲因聲以知心，不亦外乎？」「聲之與心，殊途異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？」

五、「音聲有自然之和，而無係於人情。」「聲音以平和爲體，而感物無常，心志以所俟爲主，應感而發。」平和的音樂，悲哀的人聽了就悲哀，歡樂的人聽了就歡樂。「夫五色有好丑，五聲有善惡，此物之自然也。」「克諧之音，成於金石，至和之聲，得於管弦也。」「夫推類辨物，當先求之自然之理。」

六、聲音「皆以單、復、高、埤、善、惡爲體，而人情以躁、靜、專、散爲應」，躁、靜、專、散不是喜怒哀樂等感情。「聲音之體，盡於舒疾，情之應聲，止於躁靜耳。」躁靜是音樂的作用，哀樂是「自以事會，先遭於心」，不是音樂引起的。「躁靜者，聲之功也，哀樂者，情之主也，不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。」

嵇康《聲無哀樂論》的缺點，在於否定音樂與感情的關係，長處則在於他比他的前人更多地注意到了音聲的自然屬性，樂音的自然之和、音樂的形式美。否定音樂能表現感情，是不科學的，但高標音聲的「自然之

和」，又從另一端强調了音樂的科學性。在音樂中，樂音與感情，是矛盾的統一。把音樂表達感情這種科學性與音樂自身特點這種科學性結合起來，便能更深刻地認識和更好地發展音樂藝術。

歷來關於嵇康《聲無哀樂論》的研究有：戴明揚《嵇康集校注》所附明黃道周、曹宗璠評論，一九六四年人民音樂出版社版，吉聯抗《嵇康：聲無哀樂論》，一九八〇年上海人民出版社版，孫叔平《中國哲學史稿·嵇康的聲樂論》，一九八八年人民出版社版，任繼愈主編《中國哲學發展史·魏晉玄學的音樂思想》專節，八十年代以來，研究論文在二十篇以上。（周　暢）

# 高僧傳·經師、唱導

〔梁〕慧　皎

《高僧傳·經師、唱導》，一卷。南朝梁代慧皎撰。載於《高僧傳》卷十三。《高僧傳》一名《梁高僧傳》，共十四卷（隋代《衆經目錄》著錄爲十五卷），完成於梁武帝普通三年（五二二）或四年。此書最完善的版本是中華書局一九九二年湯用彤校注本。此外通行本有：清光緒十年金陵刻經處本、日本《大正新修大藏經》本、上海古籍出版社一九九一年《高僧傳合集》影《磧砂藏》本。

慧皎（四九七——五五四），會稽上虞（今浙江紹興地區上虞縣）人。自幼出家，在上虞嘉祥寺度過了「春

夏弘法，秋冬著述」的生涯。其學廣博，尤精於佛教經律，所著有《涅槃義疏》十卷及《梵網經疏》行世。梁末承聖二年（五五三）爲避侯景之亂，移居湓城（今江西九江縣）。次年逝於湓城，葬在廬山禪閣寺基。事跡見載於《高僧傳》卷十四所附梁末僧果的跋文和唐道宣《續高僧傳》卷六。

慧皎是作爲佛教史學家而在歷史上發生重要影響的，《高僧傳》即是他的代表作品。此書記錄了五百三十一名僧侶的事跡，其時代跨越九個朝代，即從後漢明帝永平十年（六七）一直記叙到梁武帝天監十八年（五一九）。它採擷的資料極爲繁富，充分反映了這四百五十三年中佛教發展的軌迹和各種宗教人物的面貌。其體裁特點是：一、在詳述某一類人物之後，以「論」「讚」的方式予以總結，由此也分門別類地叙述了各種歷史事物的發展脈絡。二、綜合以往僧傳的體例，分爲《譯經》、《義解》、《神異》、《習禪》、《明律》、《遺身》、《誦經》、《興福》、《經師》、《唱導》等十科。其中《經師》、《唱導》二科是他首創的，其意義是標誌了一種新的佛教文化現象——中國特色的佛教音樂制度的確立。

中國佛教的音樂系統建立於三國至唐代，可分爲唄讚轉讀、唱導、佛曲三個分支。唄讚、轉讀分別指的是佛經的唱與誦。其音樂與儀制源於印度，在中國內地則發端於吳國月支僧支謙所譯的《瑞應本起經》。唱導是中國僧侶新創的佛教宣傳活動。其音樂綜合梵唄和漢地的民間說唱而成，用於宣唱法理，開導衆心，其制度創始於東晉的廬山僧慧遠，後來多由淨土宗施行，在唐代又稱「俗講」。佛曲則是用於佛教寺會的音樂節目。它源於西域的娛佛之曲和禮佛之曲，北朝時代隨佛教慶典風俗傳入中土，廣泛演於佛寺「戲場」。慧皎時代，這三類音樂中的唄讚轉讀、唱導正好進入高峰期，故他以《經師》、《唱導》兩篇分別記載了這兩類音樂文化現象。

《經師》由十一篇僧傳組成。除著重記載了帛法橋、支曇籥、法平、僧饒、道慧、智宗、曇遷、曇智、僧辯、曇憑、慧忍等十一名高僧外，另附見二十三名善於咏經、歌讚的人物。其內容包括這些僧人的籍貫、身世、詠唱風格、聲學方法、創作事跡及其作品。正傳十一人中有三名晉人、三名宋人、四名齊人，其中四人來自西域。各經師的咏唱有「四飛卻轉，反折還哢」、「爽快碎磕，傳寫有法」、「平調牒句」、「寫送有餘」、「捉調小緩」、「好存擊切」、「善能側調」、「哀婉折衷」等不同的風格和方法。其作品則以「六言梵唄」、「古《維摩》一契」、「《瑞應》四十二契」等較爲流行。通過這些記載，《經師》展示了中國早期唄讚轉讀音樂的面貌，說明了西域梵聲對中國佛教音樂的影響，同時也描寫了中國佛教音樂及其藝術方法的變遷過程。

《唱導》所記的人物則有十七人：正傳十人，附見七人。其中宋僧七人、齊僧十人。所記內容除包括籍貫、身世、唱導事跡等項外，又增加了所唱主題、素材來源及學識修養等項目。例如記載宋釋道照「少善尺牘，兼博經史」，「略叙百年迅速，遷滅俄頃，苦樂參差，必由因召」，記載齊釋法原「家本事神，身習鼓舞，世間雜技，及耆父占相，皆備盡其妙」，「及依經說法，率自心抱，無事宮商，言語訛雜，唯以適機爲要」。特別值得注意的是：這些唱導僧侶都是內地人。通過這些記載，《唱導》亦指明了唱導伎藝區別於唄讚轉讀的特殊性質和文化淵源，展示了它在宋齊兩代初步興盛的情況，說明了唱導音樂同民間伎藝的聯繫，並由此反映了佛教音樂中國化、俗樂化的傾向及其方式。

在《經師》、《唱導》的篇末，循例有兩篇論讚文字。這是關於中國佛教音樂史的兩份最重要的文獻。《經師論》分析了印度梵聲同中土唄讚轉讀的聯繫與區別，叙述了唄讚轉讀自三國以來的發展歷程。其中「三位七聲，次而無亂，五言四句，契而莫爽，其間起擲盪舉，平折放殺，游飛卻轉，反疊嬌弄」云云，爲認識佛教唄

讚轉讚音樂的總體面貌提供了極有價值的線索。《唱導》則條理清晰地敘述了唱導伎藝的特徵及其產生過程，概括了唱導的藝術手法。其中「夫唱導所貴，其事四焉：謂聲、辯、才、博。非聲則無以警衆，非辯則無以適時，非才則言無可採，非博則語無依據」云云，亦對自慧遠以來一百四十年的唱導實踐作了理論總結。

自《高僧傳》設立《經師》、《唱導》兩科以後，佛教音樂成了歷代僧傳的重要論述對象。例如在《續高僧傳》和《宋高僧傳》中，均有《讀誦》、《雜科聲德》等關於佛教音樂的專門篇章。這種僧史體例的變化，乃反映了《高僧傳》在確立中國佛教音樂儀軌傳統方面的作用。故本世紀以來，《經師》、《唱導》的學術意義受到研究者的多方面注意。其中從語言學角度利用和研究它的有陳寅恪《四聲三問》等，從敦煌文學角度利用和研究它的有孫楷弟《唐代俗講軌範與其本之體裁》等，從音樂文化史角度利用和研究它的有王小盾《漢唐佛教韻樂述略》、《佛教唄讚音樂與敦煌講唱辭中「平」「側」「斷」諸音曲符號》等。這些作品重點討論了六朝佛教音樂對中國音韻、中古俗文學以及音樂藝術的影響等問題，反映了《高僧傳・經師、唱導》在這幾個學術領域的重要史料價值。（王小盾）

# 古今樂錄

〔陳〕智匠

《古今樂錄》，十二卷或十三卷。南朝陳代智匠撰，成於陳光大二年（五六七）。此書在《隋書·經籍志》、《舊唐書·經籍志》、《新唐書·藝文志》中均見著錄，約在北宋以後失傳。其部分文字賴郭茂倩《樂府詩集》等古籍的徵引而得以保存。今存《古今樂錄》均爲輯佚本，有清嘉慶五年王謨《漢魏遺書鈔》本、清道光年間馬國翰《玉函山房輯佚書》本、一九九〇年人民音樂出版社吉聯抗《古樂書佚文輯注》本。三本各有異同，皆非全璧。

智匠，僧人，生平事迹失載。一作釋智匠，一作智丘，一作智邱。據《隋書·經籍志》和《新唐書·藝文志》，今定名爲智匠。

《古今樂錄》是關於漢魏六朝清商樂的重要史籍。據吉聯抗輯注本，全書佚文共一百九十七條。其中轉錄自張永《元嘉正聲技錄》的六條，轉錄自王僧虔《大明三年宴樂技錄》的三十九條，轉錄自何承天、沈約等所云的五條，其餘一百四十七條均爲作者本人的記述。

在轉錄自張永《技錄》的九條中，四條錄有相和六引及相和歌所用的七種樂器，十五首相和曲，四首吟

嘆曲的曲名和各曲歌辭有無等情況，並具體介紹了相和歌《東光》。一條錄有《四弦曲》，可見其在相和歌和清商樂間的承先啓後作用。另四條錄有清商樂平調曲、清調曲、瑟調曲、楚調曲的音樂情況，並有但曲七首曲名的所用樂器。

在轉錄自王僧虔《技錄》的三十九條中，一條錄有樂曲《王昭君》，反映了這首曲子從相和歌向清商樂衍變的迹象；五條錄有平調七曲、《荀氏錄》所載十二曲、傳者五曲的曲名、作者和所用樂器，以及四首平調曲的流傳情況。兩條錄有清調六曲、《荀氏錄》載九曲、傳者五曲的曲名、作者和所用樂器，以及清調曲《豫章行》的流傳情況。二十四條錄有瑟調三十八曲，《荀氏錄》所載十五曲、傳者九曲的曲名、作者和所用樂器，以及二十二首瑟調曲的曲名。六條錄有楚調五曲的曲名及所用樂器，以及四首樂曲的曲名。一條錄有《櫂歌行》、《白頭吟》所屬何調。

智匠的記述共一百四十四條，分鼓吹鐃歌、橫吹曲、吳聲歌、西曲等部份。其中三十九條錄有漢鼓吹鐃歌二十一曲曲名及其三十四首樂曲的歌辭內容。十四條錄有梁鼓角橫吹曲六十六曲曲名和四首歌辭等。一條錄有儈歌的形式。兩條錄有兩首相和歌的歌辭內容。十二條錄有吳聲歌所用樂器、樂曲曲名及十一首樂曲的創作緣由或歌辭內容。十五條錄有三十四首西曲曲名及十一首並舞曲的舞蹈人數、形成背景或過程和個別舞曲的襯詞。十六條錄有十六首倚歌名。十三條錄有十三首倚歌之「和」詞。另錄三條江南上雲樂、上雲樂、梁雅歌曲名二十六首。除上述四大部份外，其餘諸條亦有記錄他種舞蹈的沿革或舞歌歌辭情況以及琴曲、謠歌的創作過程等。

《古今樂錄》廣引古書，同時注重分析、歸納並闡述個人觀點。主要論述清商樂與相和歌及民歌的關係。

它所保存的張永、王僧虔《技錄》中的文字，是探索研究清商樂的可貴材料，故這是一部研究中國古代音樂史的重要文獻。（姜　妹）

# 碣石調・幽蘭

〔梁〕　丘明

《碣石調・幽蘭》，又稱《幽蘭第五》，或略稱《幽蘭》。原譜在曲名後注「一名《倚蘭》」。一卷四拍（段），共計四千九百三十七字（含原抄寫者夾注）。原曲作者不明。譜前有序，稱此曲爲南朝梁代琴人丘明（四九三——五九〇）傳譜。該抄卷原珍藏於日本京都市上京區西賀茂神光院，現歸東京國立博物館。該卷紙本寬二十七點二公分，長四百二十六公分，共十枚紙聯綴，系琴譜寫本之殘卷。一八四五年前後，日本森立之、澀江道純共撰的《經籍訪古志》卷二經部下樂類另有此譜寶素堂藏本之影寫件；一八八四年，大清國駐日公使黎庶昌約請日本刻版大師木村嘉平等人仿寶素堂藏本鐫刻，後收入其所輯印的《古逸叢書》。此後尚有一九二二年《琴學叢書》本、一九三六年商務印書館《叢書集成初編》本、一九八一年中華書局《琴曲集成》神光院藏本之影印本等。

傳譜者丘明，諸典籍失載。唯《幽蘭・序》云：「丘公字明，會稽人也。梁末隱於九疑山。妙絕楚調，於

《幽蘭》一曲，尤特精絶。以其聲微而志遠，而不堪授人。以陳禎明三年（五八九）授宜都王叔明。隋開王十年（五九〇），於丹陽縣卒。年九十七。舞子傳之，其聲遂簡耳。」

《碣石調・幽蘭》卷子據說是平安時代（八世紀末至十二世紀）由中國傳入日本的。該卷用毛筆楷書抄寫。一說「審是李唐人真蹟」；一說爲桓武天皇延曆元年（七八二）以前筆蹟；一說據內容的古樸性、幅面的陳舊度和避諱情況，推測爲七六二——七七九年間的寫卷；一說抄寫於武則天（六九〇——七〇五在位）時代。卷紙最初藏於日本皇室。江户時代（一六〇三——一八六七）由水尾天皇（一六一二——一六二九在位）賜給京都伶人伯家近寬；明治四年（一八七一）爲京都西賀茂神光院住持僧和田智滿私有。明治四十四年（一九一一），和田智滿將《碣石調・幽蘭》卷子捐贈西賀茂神光院。次年二月，該卷子被指定爲日本國寶。

《幽蘭》文字譜用古漢語表述彈奏古琴時的左手用指、弦序和徽位。以及右手指法。全曲共四段。第一段用按音奏法；第二、三段先用泛音，後用按音；第四段以泛音奏法爲主。譜後附有《楚調》、《千金調》等五十九首琴曲之目錄。

曲名《幽蘭》前的「碣石調」三字，有人認爲是琴調名稱。這種在曲名前冠以調名的標系法爲歷代琴曲中所僅見。故有人認爲此三字是抄寫卷子的唐人所加。一說「碣石調」是指古代隴西少數民族的曲調形式。又據《南齊書・樂志》，《碣石》，魏武帝辭。晉以爲《碣石舞》，其歌四章。推測乃因此曲採用了《碣石舞》音調而得名。

琴曲《幽蘭》的內容，因南朝宋文學家鮑照（約四一四——四六六）的琴曲歌辭《幽蘭》中有「華落不知終，空愁坐相誤」的描寫，故一般認爲此曲抒發了古代寒門文士鬱鬱不得志的苦悶心情，在苦悶中又透出孤

芳自賞的情緒。

《碣石調·幽蘭》是學界公認有樂譜傳世的一首最古老的琴曲，也是迄今中國唯一見在的古琴文字譜。中國古樂的亡佚狀況遠甚於其他典籍，有確切年代可考的古曲很少，故此曲在中國古代音樂史上具有特別重要的學術價值。在樂學上，它爲中古琴曲正調弦式提供了古曲之實證，而古琴文字譜又是古琴減字譜的前身。在律學上，《幽蘭》表明當時採用了七弦十三徽的琴制，以琴徽爲標志的泛音、按音構成了完整的純律音階。

有關《碣石調·幽蘭》的研究，首推十八世紀日本漢學家荻生徂徠的《徂徠幽蘭琴譜》、《碣石調幽蘭指法》。此後，有幸田泉子的《幽蘭字母沿流》（幸田親盈校正）。森立之在《經籍訪古志》中對此譜有初步的考證。一九一四年，京師琴人楊時百彈出此曲並撰《幽蘭指法解》，譯出了《幽蘭雙行譜》附於其《琴學叢書》之卷三。一九五三年，國內曾舉行過「幽蘭彈出交流會」和「幽蘭彈出討論會」，刊印了《幽蘭研究實錄》三輯。一九五七年，查阜西據《琴書大全》和《烏絲欄古琴指譜》寫作了《幽蘭指法集解》。隨後音樂界推出了四家（管平湖、姚丙炎、徐立蓀、吳振平）《幽蘭》打譜稿，用減字譜與綫譜對照的形式出版，載於一九六二年人民音樂出版社《古琴曲集》。　（王德塤）

# 樂書要錄

〔唐〕元萬頃等

《樂書要錄》，原爲十卷，今僅存五、六、七等三卷。唐元萬頃等奉武則天敕撰，約成於久視元年（七〇〇）。國內的通行本均據日本一八五九年報刊《佚存叢書》重印，有清阮元《宛委別藏》本、崇文書局《正覺樓叢書》本、民國商務印書館《叢書集成初編》本。

元萬頃（約六四〇——六九〇），洛陽人，後魏景穆皇帝之胤。乾封中，從英國公李勣征高麗，因書檄文有失，流於嶺外。後會赦得還，拜著作郎。奉則天皇后之敕，論撰禁中，與周王府户曹參軍范履冰、苗神客、太子舍人周思茂、右史胡楚賓，凡撰《列女傳》、《臣軌》、《百寮新戒》、《樂書》等千餘篇。永昌元年爲酷吏所陷，配流嶺南而死。《舊唐書》卷一百九十、《新唐書》卷二百零一有傳。

《樂書要錄》撰成後，有日本國靈龜二年（七一六）遣唐留學生吉備真備，於天平七年（七三五）歸國時帶走一部。此後日久，國內佚亡，日本國也散失甚多，僅存三卷。清末，我駐日使節搜尋回國，予以刻印。

《樂書要錄》第五卷，十目。一、辯音聲、審聲源。論述音樂與樂音的起源。它是全卷的理論基礎。二、論七聲相生法。論述「曆八相生」法。三、論二變義。論二變（變宮、變徵）之合理，以糾正一些人對二變的偏

見。四、論相生類例。論述在七聲相生時，最低音可爲宮，也可爲徵。五、論三分損益通諸弦管。論述三分損益之法，也可通用於管樂器之理。六、論曆八相生義。論述曆八相生的實用意義。七、論七聲次第義。論述七所音階的結構及其意義。八、論每均自立尊卑義。論述調式中樂音的主次關係。九、叙自古書傳論聲義。注釋《左傳》、《五經通義》、《漢書》中的三段文字。十、樂譜。論述五音與倫理的關係，倡導人們崇尚音樂。

第六卷，四目。一、紀律呂。論述十二律呂名稱的由來、弦長比數、相生次第及由之相封應的陰陽、干支、曆法等內容。其材料多來自漢代，有《漢書·律曆志》、《月令章句》、《周語》、《三禮義宗》和鄭玄的樂論。二、乾坤唱和義。論述律呂相生理論，將律呂相生與娶妻生子相比擬，可謂「娶妻生子說」。三、謹權量。論述度、量、權(衡)。與音樂關係較遠。四、番飛候。論述用「律室」來察測氣候的方法，並以此來闡明隨月用律的道理。

第七卷，三目。一、律呂旋宮法。論述律呂旋宮之法。論述了順旋(左旋)的旋宮法，將先秦已有但記述不詳的旋相爲宮法，具體而又系統地作了論述。二、識聲律法。論述用「曆八相生」法求十二均中每均七聲的方法。三、論一律有七聲義。論述「一律有七聲」的具體方法，即逆旋(右旋)法。

《樂書要錄》還附有圖五幅：〔乾坤〕唱和圖、漢律室圖十二律相生圖、一律有七聲圖、一律有七聲又(之)圖。

我國唐代樂舞繁榮，音樂理論崇尚實踐。《樂書要錄》繼承了前代樂律學遺產，摘其要，加以系統化、規範化，並結合音樂實踐予以發展，是我國歷史上一部重要的樂律學著作。它圖文並茂，言簡意賅，對後世有

重大影響。

對《樂書要錄》進行校點和研究的重要著作，有日本國學者羽塚啓明的《校異樂書要錄》《東洋音樂研究》第二卷第三號、第四號。（王睿聲）

# 樂府解題

〔唐〕吳兢

《樂府解題》，又稱《樂府古題要解》。一卷或上、下卷，唐吳兢撰。《新唐書》、《宋史》藝文志有載。通行本有江蘇廣陵古籍刻印社影清嘉慶十年張海鵬《學津討原》本、人民音樂出版社一九九〇排印吉聯抗《古樂書佚文輯注》本。

吳兢（六七〇——七四九）汴州浚儀（今河南開封）人。少年時勵志於學，成年後貫通經史。三十餘歲召入史館，不久任中書省右拾遺，右補闕。後升遷起居郎，侍候皇上起居，記錄皇帝言行、法度。吳氏立志在公事之外，私修一部公正的《唐書》。經十餘年努力，撰《唐書》九十八卷。玄宗開元十七年，因撰修文字不當，被貶到荆州任司馬，後轉他地。天寶初，爲鄴郡太守。七十餘歲回京任玄宗兒子恒王李瑱的師傅。天寶八年，病逝長安。吳氏修史不畏權勢，秉筆直書，一生著述豐碩，有《唐書》一百一十卷、《齊史》（十卷）、《梁史》

（十卷）、《陳史》（五卷）、《周史》（十卷）、《隋史》（二十卷）、《唐春秋》（三十卷）、《睿宗實錄》、《則天實錄》、《中宗實錄》等。其書大多散失亡佚。流傳至今的僅有《貞觀政要》十卷四十篇。

《樂府解題》是吳氏翻閱、採集諸家文集、史傳中有關樂府詩古題命名、緣起等記載，「每有所得」隨時記寫，纂輯而成的。《樂府詩集》題解中大量徵引了《樂府解題》的有關內容。據今存輯佚本，其書包括以下內容：

一、相和歌。記有江南曲、度關山、薤露、對酒、雞鳴、烏生、平陵東、陌上桑、長歌行、短歌行、燕歌行、苦寒行、董逃行、塘上行、秋胡行、善哉行、隴西行、西門行、東門行、野田黃雀行、雁門太守行、艷歌何嘗行、煌煌京洛行、櫂歌行、白頭吟、滿歌行、楚妃歎、蝦蟆篇、銅雀臺、猛虎行、君子行、從軍行、吁嗟篇、豫章行、相逢行、當來日大難、飲馬長城窟行、新城安樂宮、孤兒行、門有車馬客行、蜀道難、泰山吟、泰山梁甫行、東武吟行、怨詩行、長門怨、班婕妤等曲名及其題解。

二、清商曲。記有子夜歌、烏夜啼、莫愁樂、前溪歌、石城樂、襄陽等曲名及其題解。

三、鼓吹曲。記有上之回、巫山高、芳樹、有所思、雉子班、臨高臺、白鳩篇、戰城南、釣竿、君馬黃等曲名及其題解。

四、橫吹曲。記有關山月、劉生、隴頭吟、出關、入關、出塞、入塞、望行人、洛陽道、梅花落、紫騮馬、驄馬、雨雪等曲及其題解。

五、琴曲。記有霹靂引、採微操、雉朝飛操、思歸引、昭君怨、走馬吟、水仙操、別鶴操等曲及其題解。

六、雜曲。記有出自薊北門行、君子有所思行、悲哉行、妾薄命、白馬篇、升天行、西長安行、會吟行、苦熱

行、結客少年場行、輕薄篇、空城雀、行路難、秦王卷衣、半渡溪、起夜來、攜手曲、大垂手、夜夜曲、日重光月重輪、上留田行、相逢狹路行、東武吟、放歌行等題曲及其題解。

七、舞曲。記有晉拂舞歌、碣石篇、淮南王篇、晉白鷺舞歌等曲及其題解。

該書解題注重闡明題義。如《東門行》釋爲：「古辭云，『出東門，不顧歸，人門悵欲悲。』言士有貧不安其居者，拔劍將去，妻子牽衣留之，願共餔糜，不求富貴，且曰今時清，不可爲非也。若宋鮑照傷禽惡弦驚，但傷離別而已」。再如《度關山》釋爲：「梁戴暠云：昔聽隴頭吟，平居已流涕，但叙征人行役之思焉」。

該書解題注意考證作者。如《平陵東》作者考爲：「義，函相方進之子，字少仲，爲東郡太守」。再如《愛妾換馬》作者考爲：「舊說淮南王所作。疑淮南王即劉安也」。

該書解題簡要概括曲情。如《關山月》注爲：「傷離別也」。再如《陽春曲》注爲：「傷也」。

該書解題歸類揭示曲風。《泰山吟》釋爲：「言人死精魄歸於泰山，亦薤露、蒿里類也」。說明是喪歌曲風。再如《步虛詞》釋爲：「道家曲也，備言衆仙縹緲輕舉之美」。

該書解題注疏曲之流變。如漢橫吹曲，釋爲：「魏晉已來，唯傳十曲：一曰黃鵠，二曰隴頭，三曰出關，四曰入關，五曰出塞，六曰入塞，七曰折楊柳，八曰黃覃子，九曰赤之揚，十曰望行人。後又有關山月、洛陽道、長安道、梅花落、紫騮馬、雨雪、劉生八曲，合十八曲」。再如清商曲，釋爲：「清商曲，又有出郭西門、陸地行車，夾鐘、朱堂寢、奉法等五曲，其詞不足採著」。

該書解題廣引古辭，全書約有二十餘處。

《樂府解題》搜羅富贍，闡釋清晰，被研究漢、魏六朝音樂者所重視。是一部瞭解、認識、研究五代以前雅

樂、燕樂、鼓吹、横吹、相和歌、清商樂（吳聲、西曲）、琴曲、舞曲及隋、唐大曲不可缺少的參考書。（姜寶海）

# 教坊記

〔唐〕崔令欽

《教坊記》，一卷。唐崔令欽撰。約成書在唐肅宗寶應元年（七六二）。曾編入《説郛》、《古今説海》、《古今逸史》、《續百川學海》、《格致叢書》、《百名家書》、《四庫全書》、《香艷叢書》、《叢書集成初編》等叢書。今通行本有：一九五七年《中國文學參考資料小叢書》本、一九五九年《中國古典戲曲論著集成》本、一九六二年中華書局上海編輯所《教坊記箋訂》本。後者是其最完善的版本。

崔令欽，生卒年不詳。隋弘農太守崔宣度之五世孫，唐合州刺史崔班之子。唐玄宗元年間（七一三——七四一）曾任左金吾衛、倉曹參軍等官職。天寶年間（七四二——七五六）曾任著作佐郎、丹徒縣令、禮部員外郎等官職，肅宗繼位（七五六）後改任倉部郎中、萬州刺史、國子司業。曾同詩人李白、劉長卿等交往。著有《哀江南賦注》一卷，著錄在《新唐書·藝文志》。他在任左金吾衛和倉曹參軍時，曾多方訪記教坊見聞。天寶末年安史之亂後，教坊器物制度散失。崔令欽漂流在江南，遂因追憶當年盛世禮樂、京師交游，寫下了這

部《教坊記》。

教坊是一個專門司掌俗樂的皇家音樂機構，最早產生在隋代。隋煬帝大業三年（六〇七）在洛陽設置十二坊以安置各郡所進獻的樂工歌妓，是爲教坊之始。唐高祖將其遷入宮中，稱「內教坊」。武則天如意元年（六九二）一度將其改稱「雲韶府」，中宗復位後，重新更名爲「教坊」。教坊最盛的時候是玄宗開元、天寶年間。開元二年（七一四），玄宗把內教坊遷至長安蓬萊宮（大明宮）側，專門容納「新聲、散樂、倡優之伎」，同時又在東、西兩京（洛陽、長安）各設立了左右教坊。那時候，光長安教坊就擁有一萬一千四百多名樂工歌人。由於這些音樂人才集中了全國音樂藝術的精華，也由於南北朝期間的胡樂人華造成了隋唐兩代俗樂空前繁盛的局面，所以教坊樂實際上是中國中古時代新音樂的代表。崔令欽的《教坊記》，正是關於這種新音樂的制度、器物、曲目、人才的重要記錄。

《教坊記》共有二十八則文字，除其自序叙述寫作緣起、後記說明勸戒之意外，包括以下四方面內容：

一、教坊制度與人事。這一部分通過對兩京左右教坊、內人、十家、宮人、搊彈家等事物的介紹，概括叙述了盛唐教坊的制度，又在《聖壽樂》、戲舞、唱歌、任氏四女、賣假金賊、眼破、左右轉等項目中，叙述了教坊歌舞的概貌；此外對散樂雜事，如筋斗、竿木、偏私、壓婿、香火兄弟、鬻妻、出內、打鼓、打毬等作了記錄。

二、雜曲曲名。雜曲在唐代俗稱「曲子」，是隋唐燕樂的特色音樂品種，類似今天的謂「流行歌曲」。這一部分共記錄了二百七十八個九曲曲名。其中具有清樂淵的六十八曲，有詩體辭的四十六曲，有長短句體辭的七十六曲。

三、大曲曲名。大曲是由器樂曲、歌曲、舞曲組合而成的特殊音樂品種，源於魏晉大曲，綜合胡樂、俗樂

成份而成爲唐代燕樂的重要項目。這一部分記錄了四十六支大曲的曲名，其中包括《霓裳》、《玉樹後庭花》、《綠腰》、《泛龍舟》、《涼州》、《甘州》、《伊州》等著名歌舞曲。

四、曲調本事。這一部分記載了幾種重要樂曲的本事。其中包括《踏謠娘》、《蘭陵王》等戲劇歌曲，以及劉宋舊曲《烏夜啼》、隋代新翻曲《安公子》、唐高宗時所創大型舞曲《春鶯囀》。

《教坊記》是有關唐代音樂的一部最重要的著作。它記載了三百二十四個曲名，由此反映了盛唐音樂繁盛的局面。這些曲名往往見於敦煌曲、宋詞、宋以後的諸宮調、院本、南北曲以及傳入日本、高麗的唐宋樂，可資說明盛唐教坊藝術對唐代民間音樂、唐宋詞體、戲曲音樂素材的影響。分析這些曲名的內容還可以知道，唐代曲子是以民間謠歌或民間說唱爲其淵藪的，常以民衆的現實生活爲題材，例如《歎疆場》、《怨黃沙》、《送征衣》、《得蓬子》、《採桑子》等曲調。它所作的曲子、大曲二分，爲進行唐代音樂的總體裁分類提供了基點。它不僅詳細記叙了《踏謠娘》、《蘭陵王》等戲劇曲的表演方式及其來源，而且以《麻婆子》、《穿心蠻》、《別趙十》、《阮郎迷》等曲名，反映了教坊曲同唐代傀儡戲及其它戲弄曲的聯繫。它對教坊工伎、制度、風俗的描寫，則爲教坊研究和唐代妓女研究貢獻了一份重要的原始資料。

有關《教坊記》的研究著作主要有：日本學者岩邊成雄的《教坊》、《唐代音樂史的研究》，村上哲見的《教坊記辨》。所論述的問題主要是唐代教坊的位置、規模、制度和教坊在新俗樂的確立方面的意義。關於《教坊記》的注釋著作主要有：任半塘《教坊記箋訂》（中華書局，一九六二年）、日本學者齋藤茂譯注《教坊記》（日本平凡社，一九九二年）等。（王小盾）

# 通典·樂典

〔唐〕杜佑

《通典·樂典》，七卷。唐杜佑撰。《通典》全書共二百卷，《樂典》載在其中一四一至一四七卷。全書完成於唐德宗貞元十七年（八〇一）。今通行本有一九八四年中華書局影印上海商務印書館《十通》本、一九八八年中華書局校點排印本。後者用浙江書局本爲底本，校以其它各本，對《通典》作了細緻的考證覈實，是目前最好的版本。

杜佑（七三五——八一二）。字君卿，京兆萬年（今陝西西安）人。唐代著名的政治家和史學家。出身於名門。政治生涯歷經玄、肅、代、德、順、憲等六朝，主要職務有濟南郡參軍、淮南節度使從事、工部郎中、御史中丞、户部侍郎、饒州刺史、嶺南節度使、淮南節度使等。貞元十九年（八〇六）起獲得丞相地位，曾任司空同中書門下平章事、司徒兼度支鹽鐵使。封岐國公，卒謚安簡。除《通典》外，著有《理道要訣》十卷、《管氏指略》二卷、《賓佐記》一卷。生平事跡見《舊唐書》卷一四七、《新唐書》卷一六六所載專傳。

杜佑之前劉知幾之子劉秩曾仿《周禮》體制，撰《政典》三十五卷，杜佑以爲尚有未備，遂採集五經群史及漢魏六朝諸家文集中有關典章制度的材料，參以《大唐開元禮》，補充擴展，著成此書。其目的是企圖以

歷史著作來總結經驗教訓，垂誡將來，爲安史之亂後已呈頹勢的唐王朝能長治久安服務。

《通典》就是這樣一部論述歷代典章制度的專史，上起遠古，下至唐玄宗天寶末年。《樂典》在全部八典中位次《禮典》，居第五，講了音樂理論與實踐的發展過程。第一卷「歷代沿革上」，由伏羲、神農叙述到魏晉、南朝宋。取材於《尚書》、《周禮》、《呂氏春秋》、《史記·樂書》、《漢書·禮樂志》、《宋書·樂志》、《晉書·樂志》等書。第二卷「歷代沿革下」由南朝齊梁叙述到隋唐，北朝音樂也在此卷中。取材於《南齊書·樂志》、《魏書·樂志》、《隋書·音樂志》等書。主要談上古至唐代的祭祀、宴饗用歌舞樂曲的沿革，以及與樂器的配合，還有音樂機構的變遷等。唐代之前的樂曲製造，因有他書可以參閱，並不特別重要，而論唐代部份則是《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》之前的少數現存資料之一，相對說來較有價值。第三卷有五條：一、十二律，述十二律之名及與十二月、十二地支的配合。二、五聲八音名義，述宮、商、角、徵、羽五聲取名之緣起，及與五行之關係，又述石、革、匏、竹、木、絲、土、金八音與八卦、八風之配合。三、五聲十二律旋相爲宮，述旋宮之法。四、五聲十二律相生法，述聲與律三分損益相生之法。五、歷代製造，述從漢魏到隋唐審音定律，移宮轉調種種措施及各家學說的因革發展。第四卷有十一條：一、「權量」，述虞夏（實際上是自漢始）至隋唐用於正聲的律量器。二、「金一」，述金類樂器，除通說鐘外，另有棧鐘、鎛、錞于、鐲、鐸、方響、銅鈸、銅鼓等九種。三、「石二」，述石類樂器，有磬、馨兩種。四、「土三」，述土類樂器有塤、缶兩種。五、「革四」，述革類樂器，除通說鼓外，另有齊鼓、擔鼓、羯鼓、都曇鼓、毛員鼓、答臘、鷄棲鼓、正鼓、節鼓、撫拍、雅等十一種。六、「絲五」，述絲類樂器，有琴、瑟、筑、箏、琵琶、阮咸、箜篌等七種。七、「木六」，述木類樂器，有柷、敔、春牘、拍板等四種。八、「匏七」，述匏類樂器，有笙、竽兩種。九、「竹八」，述竹類樂器、有簫、管、篪、七星、

簫、笛、篳篥、笳、角等九種。十、「八音之外又有三」，述前舉八類樂器外的挑皮、貝葉三種特殊樂器。十一、「樂懸」，述周朝到唐代天子、諸侯、士大夫所用樂器規格品級，祭祀、宴饗配備樂器的標準組合、樂隊的成員結構。所論樂器種數較此前文獻如《宋書・樂志》、《隋書・音樂志》增加不少，特別是金、革兩類樂器。八音外的三種，尤有特殊意義，雖前代多少也談到一點，但單獨列類，則似自杜佑始。而論聲律的內容相對來說新義不多。第五卷有四條：一、「歌」，述歷代歌手事跡。二、「雜歌曲」，述歷代曲調曲名。樂府多在其中，三、「舞」，述舞之所起及其意義，舞之施用場合，舞之種類，四「雜舞曲」，述舞曲曲名及緣起。此卷內容亦多見於《宋書・樂志》等。第六卷有五條：一、「清樂」，指出：「清樂者，其始即清商三調是也」。又云：「大唐武太后之時猶六十三曲，今其辭存者有白雪……等共三十二曲，明之君、雅歌各二首，四時歌四首，合三十七曲；又七曲有聲無辭，……通前爲四十四曲存焉」，使我們對唐代清樂能有所了解。還介紹了樂器的組合、舞者的服飾。二、「坐立部伎」。述唐坐、立部伎舞曲的創作年代，舞蹈裝束和樂隊構成，間指明其風格特徵。三、「四方樂」，述高麗、百濟、扶南、天竺、高昌、龜茲、疏勒、康國、安國、鮮卑、吐谷、郎落等所謂東夷、南蠻、西戎、北狄諸國樂的傳播及與中原音樂的融合。所論頗有價值，考燕樂者從中可以找到某些線索。四、「散樂」，述「非部伍之聲，俳優歌舞雜奏」，實際上講的是雜技樂舞，現在除了個別節目外，一般不作爲音樂歌舞藝術看待。而對研究雜技史的人，倒很有價值。五、「前代雜樂」。述已亡之樂，辨鼓吹曲與短簫鐃歌始末甚詳，又論西涼樂雖北魏、北周之時名爲國伎，實則其曲項琵琶、豎箜篌之徒並出自西域，非華夏舊器，談《禮畢》之樂緣起及樂工、樂器配置，也都語要不煩。第七卷收錄了一組歷代人物論樂舞制度的資料，有「郊廟宮懸備舞議」、「宗廟送神樂議」、「徹食宜有樂議」、「國衰廢樂議」、「忌月不廢樂議」等二十六條，多涉及禮制問

題，對研究音樂本身並無多大價值。

《四庫全書總目提要》評論《通典》，稱之爲「詳而不煩，簡而有要，元元本本，皆爲有用之實學，非徒資記問者可比，考唐以前之掌故者，茲編其淵藪矣」，這樣的評價並不過份。以《樂典》論，後代宋鄭樵的《通志·樂略》的第二卷便基本上抄撮杜書原文，元馬端臨《文獻通考·樂考》雖内容大增，但論唐代及先唐音樂，亦多從中取材。雖然今天論唐代及先唐音樂的資料在歷代正史中都可找到，但匯爲一編，閱讀查檢當然更爲方便，《通典·樂典》也就自有其文獻價值。（龐　堅）

# 羯鼓錄

〔唐〕南卓

《羯鼓錄》，一卷。唐南卓著。書分前、後錄。前錄成書於唐宣宗大中二年（八四二），後錄成書於唐大中四年（八五〇）。曾爲《新唐書·藝文志》著錄。目前以上海古籍出版社一九八八年重印的《羯鼓錄》、《樂府雜錄》、《碧鷄漫志》三書合編本最爲通行。此外通行本見於各種叢書，如宛委山堂本《説郛》、《續百川學海》、《寶顔堂秘笈》、《墨海金壺》、《四庫全書》、《守山閣叢書》、《叢書集成初編》等。

南卓，字昭嗣，年輕時曾爲拾遺官，唐武宗會昌年間（八四一——八四六）任洛陽令，宣宗大中（八四七

——八五九)時爲黔南觀察使，大中四年(八五〇)春棄官還故里。《新唐書·藝文志》記載南卓還著有《唐朝綱領圖》一卷以及《南卓文》一卷。

《羯鼓錄》雖成書於南卓任黔南觀察使期間，但書中內容卻係其在任洛陽令期間所搜集。作者在書中曾自叙其寫作過程：「會昌元年，卓因爲洛陽令，數陪劉賓客、白少傅宴游。白有家童，多佐酒。卓因談往三數事，二公亦應和之，謂卓曰：『若吾友所談宜爲文紀，不可令淹沒也。』時過而未錄。及陝府廬尚書任河南尹，又話之。因遣爲紀，即粗編次，沿未脫稿。至東陽，因曝書見之，乃詳列而竟焉。」

《羯鼓錄》是以筆記形式完成的著作，從玄宗至宣宗大中四年畢，前後約三十餘年，共叙述唐樂故事一十四件並記載了一百三十一首唐樂曲名。

前錄所記述的主要內容：羯鼓的來源和形制；玄宗的音樂才能和對羯鼓的贊譽；羯鼓曲《春光好》和《秋風高》的創作演奏經過；汝南王璡頂花擊羯鼓曲《舞山香》；玄宗命取羯鼓解穢；黃幡綽與玄宗對話；宋開府與玄宗論羯鼓；宋狨與德宗論樂；曹王皋以油試鼓倦；李婉夜聽羯鼓曲；杜鴻漸等登樓擊鼓。

後錄記述：崔司空論宋狨辯編鐘；宋狨左藏門識編鐘。並記錄太簇宮、太簇商和太簇角等唐樂曲名八十八首，另有佛曲曲名十首以及食曲曲名三十三首。

本書具有三大特點：一、史料可信，對羯鼓構造的介紹和對玄宗數事的描述等，雖帶有些文學夸張，但總體與實際情況吻合。二、所錄唐樂故事如「花奴」頂花擊鼓、杜宰相酣奏驚犬羊、玄宗叱琴、宋狨論樂等，文字不多，卻相當完整。三、描寫人神、記錄生動。常用精煉的語句將故事描寫得淋漓盡致，如「頭如青山峰，手如白雨點。」「山峰取不動，雨點取碎急」等句，形象地體現了羯鼓的演奏技巧和掌鼓神態。

《羯鼓錄》是古籍中唯一有關中國古代鼓的專著，因爲它的問世，唐代羯鼓才被仔細 周全地記錄下來，使其盛期的風採永留於字里行間。

歷代對於《羯鼓錄》的注疏、校點，有明代佚名者《五朝小說》、清代錢熙祚《守山閣叢書》、清代王文浩《唐代叢書》和清代陳世熙《唐人說薈》等所收錄的校注本，其中以《守山閣叢書》爲最佳，此本以《墨海金壺》本爲底本，又廣收《太平御覽》、《太平廣記》、《曾造類說》和《唐語林》等集本正誤補脫，故後被許多集書所採用。（戴　寧）

# 樂府雜錄

〔唐〕段安節

《樂府雜錄》，又稱《琵琶錄》。一卷。唐段安節撰，約成於唐昭宗乾寧年間（八九四——八九七）。目前最流行的版本爲一九八〇年中國戲劇出版社重印一九五九年《中國古曲戲曲論著集成》校點本。其它通行本有：一九二〇年上海涵芬樓影《學海類編》本、一九二一年上海博古齋影《墨海金壺》本、一九三二年聖湖正音學會《增補曲苑》本、一九五七年上海古典文學出版社《中國文學參考資料小叢書》據《守山閣叢書》排印本。

段安節，青州臨淄（今山東淄博）人。生卒年不詳。段文昌之孫、唐初名將段志玄之玄孫，唐昭宗乾寧年間曾任國子司業。其生平史料僅見於《新唐書·段志玄傳》末所附略傳。《樂府雜錄》是他唯一流傳至今的著作。

本書名中的「樂府」，泛指唐中葉以後的音樂、戲曲和雜技。作者撰寫本書的目的，在「原序」中說得很明白：「安節以幼少即好音律，故得聽曉宮商，亦以聞見數多，稍能記憶。嘗見《教坊記》，亦未周詳，以耳目所接，編成《樂府雜錄》一卷。」可見，作者是爲補崔令欽《教坊記》所錄，據「耳目所接」而寫成此書。閱其內容所載，除少數屬於太常樂外，其餘大部分是俗樂。作爲史料正好與《教坊記》銜接使用，亦可補其不足。

《樂府雜錄》是一部屬於筆記性質的著作，書中首列有關樂部的有雅樂部、雲韶樂、清樂部、鼓吹部、驅儺、熊羆部、鼓架部、龜茲部和胡部等九條；次列有關歌、舞工、俳優和傀儡子（即木偶戲）等四條；有關樂器的有琵琶、箏、箜候、笙、笛、觱篥、五弦、方響、擊甌、琴、阮咸、羯鼓、鼓和拍板等十四條；有關樂曲的有安公子、黃聽疊、離別難、夜半樂、雨霖鈴、還京樂、康老子、得寶子、文叙子、望江南、楊柳枝、傾杯樂和道調子等十三條，大抵是源流的考證，兼及一些著名演唱（奏）者的姓氏和軼事等。書的最後是「別樂識五音輪二十八調圖」（今本有文但圖已佚），說明了唐代所用的樂律宮調。（以上均據一九五九年中國戲劇出版社本，下同）。

在首列樂部的九條中，使用的樂器有石磬十二架、編鐘十二架（均「依律編之」）、簫、笙、竽、塤、篪、篴、跋膝、琴、瑟、筑、柷敔、拍板、雲和箏（其頭像雲）、方響、鉦、鼓、角、弦鼗、笳、哀笳（「以羊角爲管，蘆爲頭也」）、答鼓（「即腰鼓也」）、觱篥、四色鼓、楷羯鼓、鷄樓鼓、琵琶、五弦、箜篌等達三十多種；秦王所製的破陣

樂屬龜茲部，「尤甚壯觀也」。

在「歌」篇中，作者認爲：「歌者，樂之聲也，故絲不如竹，竹不如肉，迴居諸樂之上。」如此重視聲樂，推崇歌唱，在歷代的音樂著述中，還未曾見到過。在尊崇「古之能者」，即有韓娥、李延年、莫愁」等歌唱家的同時，亦對唐開元未選入宮，籍於宜春院的許和子（藝名永新）贊譽備至，他認爲許永新「即美且慧，善歌，能變新聲」，是在「韓娥、李延年歿後千餘載，曠無其人，至永新始繼其能。」並在《歌》篇中總結出一些如何歌唱的經驗，「善歌者必先調其氣。氤氳自臍間出，至喉乃噫其詞，既分抗墜之音。即得其術，即可致遏雲響谷之妙也。」好的歌手一定要善於控制和運用呼吸，使充足的氣息從腹部發出來，並配合咬字吐音，根據高低音予以靈活運用，使歌聲達到宏亮美好。在「舞工」篇中，作者認爲「舞者，樂之容也……或如驚鴻，或如飛燕。」當時，舞蹈的體裁分爲「健舞、軟舞、字舞、花舞、馬舞。」「健舞曲有《稜大》、《阿連》、《柘枝》、《劍器》、《胡旋》、《胡騰》，軟舞曲有《涼州》、《綠腰》、《蘇合香》、《屈柘》、《團圓旋》、《甘州》等。在「俳優」篇中提到的伴奏樂器有「單龜頭鼓及箏、蛇皮琵琶——蓋以蛇皮爲槽，厚一寸餘，鱗介具焉，亦以楸木爲面，其捍撥以象牙爲之」，還有「鳳頭箜篌、卧箜篌、三頭鼓、鐵拍板、葫蘆笙」等。有關「傀儡子」，作者稱：「起於漢祖……陳平訪知閼氏妬忌，即造木偶人，運機關，舞於陴間。」「後樂家翻爲戲」。

在有關樂器的十四條中，有些是值得參改的，如「琵琶」篇中，作者介紹說：「始自烏孫公主造，馬上彈之。有直項者，曲項者。曲項蓋使於急關也」，「開元中有賀懷智，其樂器以石爲槽，鵾雞筋作弦，用鐵撥彈之。」並介紹了一些樂器的起源，如「箏者，蒙恬所造也」，「箜篌，亦曰『坎候』」，「笙者，女媧造也」，「笛者，羌樂也」，「觱篥者，本龜茲國樂也，亦曰『悲栗』，有類，於笳」等，體現了作者「耳目所接」所作之筆記性質。

值得注意的是書最後的「別樂識五音輪二十八調圖(圖佚)，分「平聲羽七調、上聲角七調、去聲宮七調、入聲商七調」，文中還特別强調「上平聲調，爲徵聲，商角同用，宮逐羽音」。使之成爲中外學者研究燕樂二十八調方主要材料之一。後來研究燕樂的各家，如方天培《詞麈》、凌廷堪《燕樂考源》、陳澧《聲律通考》等的有關考索，全是據此書考證發揮，使燕樂研究成爲一項專門的學科。

總之，《樂府雜錄》是研究唐代開元、天寶以後，特別是晚唐的音樂、舞蹈、戲曲等方面極爲珍貴的史料，有較高的參考價值。（胡企平）

# 敦煌樂譜

〔五代〕佚名

《敦煌樂譜》，又名《敦煌琵琶譜》、《敦煌卷子譜》、《敦煌曲譜》、《敦煌古譜》等。今存三卷。原譜於本世紀初在甘肅省敦煌莫高窟發現，後被法人伯希和(P. Pellit)收購，今藏法國巴黎國立圖書館。三卷樂譜編號分別爲：伯字三五三九、三七一九和三八〇八。作譜者、傳譜人失載。伯字三八〇八樂譜原爲三卷，後因僧人利用其背面抄寫經卷而黏連成一長卷，抄寫於五代長興四年(九三三)以前，故可知其爲唐、五代時期傳譜。據伯字三八〇八原件影印的通行本有：一九五七年上海音樂出版社《敦煌琵琶譜的解讀研究》本、一九

八六年上海文藝出版社《敦煌琵琶曲譜》本、一九九二年敦煌文藝出版社、甘肅音像出版社《敦煌古樂》本等；一九九〇年臺灣新文豐出版公司《敦煌琵琶譜》含伯字三五三九、三七一九和三八〇八樂譜的原件影印本。

伯字三五三九樂譜僅記錄了二十個譜字，每四個譜字爲一組，五組譜字旁註「散打四聲，次（一讀「頭」）指四聲，中指四聲，名指四聲，小指四聲」，據此可知這二十個譜字乃是唐、五代時期四弦四相琵琶上的二十個音位，通常就稱其爲「敦煌琵琶二十譜字」。由於《敦煌樂譜》的讀譜法在我國早已失傳，故「敦煌琵琶二十譜字」的存在，爲解譯是譜提供了可靠的依據。

伯字三七一九樂譜僅存十一個譜字和其他術語符號，所錄樂曲的標題爲《浣溪沙》，因此譜並不完整，故稱其爲「《浣溪沙》殘譜」。此譜所用的譜字同「敦煌琵琶二十譜字」，但有兩個異體譜字。此外，在曲名下尚有「慢二」、「急三」、「慢三」的拍子術語，連同譜中的演奏術語「復」字，爲其他曲譜所無。

伯字三八〇八樂譜記錄了相對獨音完整的四弦四相琵琶曲二十五首，其記譜方法除採用二十琵琶譜字外，尚有「重頭至住字煞」、「第二遍至王字末」、「同今字下作至合字」等漢字術語以及其他十種和節拍節奏及演奏指法有關的符號。原第一卷十首依次爲：《品弄》兩首、《傾盃樂》、《又慢曲子》、《又曲子》、《急曲子》、《又曲子》、《又慢曲子》、《急曲子》、《又慢曲子》；原第二卷十首卷首曲名因黏貼被前卷卷尾所遮蓋，故現稱《佚名》，餘九首依次爲《傾盃樂》、《又慢曲子西江月》、《又慢曲子》、《慢曲子心事子》、《又慢曲子伊州》、《又急曲子》、《水鼓子》、《急胡相問》、《長沙女引》；原第三卷五首卷首曲名亦因黏貼被前卷卷尾所遮蓋，現稱《佚名》，餘四首依次爲《撒金砂》、《營富》、《伊州》、《水鼓子》。在這些樂曲中，《傾盃樂》在隋、唐文獻中已

見其曲名和歌詞，《伊州》爲唐代大曲曲名，《西江月》乃詞牌名，《水鼓子》歌詞見《樂府詩集》，其餘標題樂曲和以《曲子》爲名的樂曲，多爲當時曲子詞的曲調。這批樂譜不僅保存了唐、五代時期的音樂實例，爲研究中國古代音樂提供了珍貴的史料，而且對於詞學研究，亦因有早期曲例而有所助益，故此譜的研究工作歷來被音樂學界、文學界和敦煌學界所重視。

自一九三八年日本學者林謙三和平出久雄發表論文《琵琶古譜之研究》對伯字三八〇八《敦煌樂譜》進行研究之後，林謙三、葉棟、何昌林、陳應時、席臻貫等亦先後將伯字三八〇八《敦煌樂譜》二十五首譯成現代曲譜。伯字三八〇八《敦煌樂譜》中的漢字術語較易解明，但其他記譜符號的意義已經失傳，目前諸家譯譜雖然在譜種、譜字音位、琵琶定弦、漢字術語的解釋等方面已取得較爲一致的認識，但對於譜中的節拍節奏符號和其他演奏法符號的翻譯仍有分岐意見，尤其對於節拍節奏符號的翻譯分岐較大。有關《敦煌樂譜》的研究著作，有林謙三著《敦煌琵琶譜的解讀研究》（上海音樂出版社，一九五七年）、林謙三著《雅樂：古樂譜的解讀》（〔日〕音樂之友社，一九六九年）、葉棟解譯《敦煌琵琶曲譜》（上海文藝出版社，一九八六年）、敦煌文物研究所編《一九八三年全國敦煌學術討論會文集·石窟·藝術編下》（甘肅人民出版社，一九八七年）、饒宗頤編《敦煌琵琶譜》（臺灣新文豐出版公司，一九九〇年）、饒宗頤編《敦煌琵琶譜論文集》（臺灣新文豐出版公司，一九九一年）、席臻貫著《敦煌古樂》（敦煌文藝出版社、甘肅音像出版社，一九九二年）等。（陳應時）

# 敦煌舞譜

〔五代〕佚名

《敦煌舞譜》，唐五代人寫本殘卷。今存五卷，分別編號爲敦煌寫本伯三五〇一號、斯五六四三號、斯五六一三號、斯七八五號、北殘八二〇號。原無題，其作者亦失載，據其內容和斯五六四三號「後梁開平三年（九〇九）」的抄寫題記，創作並抄寫於晚唐五代。北殘八二〇號今藏北京圖書館，伯三五〇一號今藏法國巴黎國立圖書館，斯坦因編號的三卷則藏在英國倫敦不列顛博物院。這些舞譜今有完整校釋本，分別見王昆吾《漢唐音樂文化論集·敦煌舞譜校釋》（臺北學藝出版社一九九一年出版）《唐代酒令藝術：關於敦煌舞譜、早期文人詞及其文化背景的研究》（臺北文津出版社一九九三年出版、上海知識出版社一九九四年出版）。

敦煌寫卷原藏在甘肅省敦煌莫高窟的一個藏經洞中，本世紀初發現。其中相當大的部分在一九〇七年至一九〇九年間被匈牙利人斯坦因、法國人伯希和、俄國人奧里敦保等相繼賄購並運出國外，中國學者和政府亦因此而作了搶救性的收藏。自一九一九年起，中國學者屢次前往倫敦、巴黎檢抄被劫取的敦煌文獻。一九二五年，劉復將其所發現的伯三五〇一號寫卷刊入《敦煌掇瑣》，命名爲「舞譜」，敦煌舞譜遂爲人所知。

一九六〇年，饒宗頤又將其所發現的斯五六四三號寫卷載人《敦煌琵琶譜讀記》，敦煌舞譜研究遂成爲專門學問。此後一九八四年柴劍虹發現斯七八五號舞譜，一九八六年李正宇發現斯五六一三號舞譜，一九九三年方廣錩發現北殘八二〇號舞譜，敦煌舞譜便達到五卷之數。隨着研究深入，新的敦煌舞譜是很有可能再次出現的。

敦煌舞譜的性質是酒令舞譜，用於「下次據令」舞。其舞蹈方式略略類似存在於新疆民間「麥西來甫」集宴中的邀舞或西方傳人的迪斯科：一人先舞，然後邀請另一人與之對舞；兩人按同一曲調和同一節奏舞蹈；先舞者的勸舞具有令格意義，被邀者的舞蹈動作須是對勸舞的摹仿和與伴舞的對稱。全部舞蹈均循用一種骨干舞姿序列，即「令舞授據，舞搖授據，舞授奇據，舞授據頭」。其舞蹈規則則按唐代酒令方式，在上述四句十六字的舞姿序列之上實行變化。從中可概括出三重令格規則：一、拍段令格，即由曲調節奏構成的基本令格要求；二、打送令格，即用多種（一般是三種）節奏方式演奏同一曲調，構成令格要求的變化；三、字拍令格，即按規則實行各舞姿拍數的增減，提出更細緻的令格要求。這三種規則，恰好同歌辭令（唐人俗稱「著辭令」）中的曲調令格、協韻令格、疊字疊句等修辭令格分別對應。

現存的五卷敦煌舞譜共有二十八份譜例。其主要內容可概括如下：

一、曲調。除北殘八二〇號的曲名無法復原外，其餘四卷舞譜使用了十支曲調。存有完整譜例的有七曲，即《遐方遠》、《鳳歸雲》、《南歌子》、《浣溪沙》、《南鄉子》、《雙燕子》、《鷰山溪》曲；存有片斷譜字而無提示詞的一曲，即《荷葉盃》曲；僅用爲打送曲的兩曲，即《浮圖子》、《五段子》曲。它們基本上是盛唐的教坊曲，一般都有南方音樂的淵源，不見於中唐記載而在晚唐驟興，並在此時用人酒筵。因此，它們典型地反映了晚唐

五代音樂文化的特點，亦即音樂南方化、教坊曲俗樂化和著辭風尚流行的特點。

二、譜字。這些舞譜共使用了十四個譜字。分析舞譜結構可以知道，在雙人對舞中，各譜字所代表的舞姿按以下方式構成相互對稱：

| | 令類 | | 舞類 | | 其他 | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 對稱組 | 令(與) | 摇(約) | 舞 | 挼 | 揖 | 送 |
| | 頭(請) | 奇(拽) | 據(竦) | 挼 | | 送 |

其中「令」(「與」)與「頭」(「請」)分别代表飛毬與閃毬的舞蹈動作，來自盛唐拋打酒令舞；「摇」(「約」)與「奇」(「拽」)分别代表邀約與推卻的舞蹈動作，來自瞻相令；「舞」與「挼」分别代表手舞與腰肩之舞，「據」與「竦」分别代表叉手與引領舉足的姿態，來自中唐的拋耍令和手勢令；「送」即「斷送」，代表節奏段落和段落過渡時的特殊舞姿，來自送酒歌舞。這些譜字表明：下次據令是一種以拋打令爲基礎，吸收各種酒令的動作因素而形成的歌舞令。

三、結構。每份舞譜均包括提示詞和譜字兩部分，其譜字皆按「令舞挼據，舞摇挼據，舞挼奇據，舞挼據頭」的順序排列，而提示詞則順序叙述了舞蹈的幾重要素：首先是曲調和拍段，其次是「令」類譜字的拍數，再次是「舞」類譜字的拍數，然後是「巡」「輪」添拍和「三拍當一」等字拍變化的規則，最後是打送規則。於是顯示出存在於每份舞譜中的兩重結構：横結構和竪結構。代表横結構的有十六字舞姿序列，代表竪結構的則有「令」、「巡」、「輪」等術語。在舞譜中，「令」通常指的是「令」、「摇」、「奇」、「頭」等譜字，「巡」指的是「令」、「舞」、「挼」、「據」等譜字，「輪」指的是「據」、「挼」、「舞」、「頭」(「令」的對稱舞姿)等譜字，據此，可用下圖來表

示兩種結構的相互關係：

令　　巡　　輪

令舞授據　　令舞授據　　令舞授據

舞搖授據　　舞搖授據　　舞搖授據

舞授奇據　　舞授奇據　　舞授奇據

舞授據頭　　舞授據頭　　頭舞授據

這種關係反映了敦煌令舞的建構過程和令格建設的過程，說明最初的下次據令舞原是「令」、「搖」、「奇」、「頭」的組合，後來才在這種組合的基礎上增加了「舞」、「授」、「據」等輔助舞姿，以及「送」這個過渡性的舞姿。

四、行令方式。根據有關文獻，敦煌令舞有兩個名稱：「下次據」和「一曲子打三曲子」。這兩個名稱都是它的行令方式的標誌。「下次據」指的是輪番持令，依次爲令主，亦即輪番邀舞；「一曲子打三曲子」指的是用三種打送拍的規則來演奏同支舞曲，使之成爲旋律相同但節奏不同的三支舞曲，亦即下述改換送拍位置的方式：

《南歌子》（一）譜，常規打送，「急三中心送，中心慢拍兩拍送」：

□□　□送□　送送　□送□

《南歌子》（二）譜，定位打送，「中心慢拍送，令後送」：

□□　□□□　□送　□□□　□送

《南歌子》（三）譜，定式打送，「打《浣溪沙》拍段送」：

□□　□送□　□送　□送□　□送

這種行令方式表明：敦煌令舞的游戲方式來自「改令」，其令格的實質，是根據打擊樂器節奏的規則性變化而進行舞姿的規則性變化，它是中西文化交流以及這種交流所帶來的新的節奏觀念和節奏手段的產物。

敦煌舞譜殘篇是具有很高價值的歷史文獻。從藝術符號學的角度看，它們產生在中國藝術符號系統（例如曲譜）迅速發展的時代。因此，作爲現在可見的最早的舞譜，它們是中國舞蹈理論和藝術語彙進入新階段的標誌。從音樂學的角度看，它們是中國最早的一份包含音樂、舞蹈雙重信息的文獻。它們對十四支樂曲的節拍、段落、體制、伴奏方法作了詳細記錄，由此也提供了一份珍貴的樂譜學資料。從舞蹈學的角度看，它們反映了作爲民間舞的酒令游戲舞的存在。這種舞蹈來源於北方民族和西北民族的飲酒風俗，綜合來自博戲、嘲謔等民間游藝的因素而成爲一種具有豐富的藝術的手段的舞蹈，因此，它們將改變那種只從宮廷舞、教坊舞角度認識中國古代舞蹈的舊習。

敦煌舞譜研究很早就成爲中國音樂文學研究、敦煌學研究、中國舞蹈史研究的熱點。一九三八年，羅庸、葉玉華在《唐人打令考》中將其確定爲酒令舞譜；一九四二年和一九五一年，冒廣生《疚齋詞論》、趙尊岳《敦煌舞譜詳解》對舞譜譜字作了進一步考釋；一九五四年，任二北《敦煌曲初探》闢出專章，對其譜字、節拍、流變作了較系統的研究；一九六二年，趙尊岳又對舞譜、舞容、隊形加以綜合考察，在新加坡南洋大學圖書館館刊上連續發表了四篇《敦煌舞譜殘帙發微》的論文。這些工作爲確定敦煌舞譜的性質及其術語的基本涵義提供了良好基礎。八十年代起，日本水原渭江、中國柴劍虹以及王克芬等大批舞蹈理論工作者加入

敦煌舞譜研究，使之成爲一門受到國際敦煌學密切關注的學科，其工作則在舞譜結構分析方面有所推進。一九九〇年起，王昆吾從考察唐代酒令、博戲和各種民間伎藝的發展綫索入手，聯係飲妓藝術和唐著辭的令格規則對敦煌舞譜作了全面的論述與校釋，使敦煌舞譜釋讀問題得到了較完善的解決。但最新發現的北殘八二〇號兩份譜例，仍因殘缺太甚、規則特殊而未得到合理解讀。（王小盾）

# 唐會要·樂類

〔北宋〕王溥

《唐會要·樂類》，三卷。北宋王溥編撰。載於《唐會要》卷三十二至卷三十四。《唐會要》共一百卷，完成於宋太祖建隆二年（九六一），即宋朝開國次年正月。一九九〇年和一九九一年，中華書局和上海古籍出版社曾分別將其排印發行。此外通行本有：清武英殿刻本、一九三六年《叢書集成初編》本。

王溥（九二九——九八二），字齊物，并州祁縣（今山西省祁縣）人。五代後漢乾佑年間舉進士第一，歷仕後漢、後周，官中書舍人、翰林學士、右僕射等。入宋後，進司空、同平章事，監修國史。他好學多才，手不釋卷，聚書一萬餘卷，是五代、宋初著名學者。除《唐會要》外，尚編著有《五代會要》三十卷《周世宗實錄》四十卷、《文集》二十卷（今佚）等。《宋史》卷二四九有傳。

《唐會要》編成於宋建隆二年(九六一)，進呈宋太祖。此前，唐人蘇冕等曾將唐高祖至代宗年間(六一八——七七九)史事撰成《會要》四十卷；唐人崔鉉等又續從唐德宗(七八〇——八〇四)至宣宗大中六年(八五二)史事，撰成《續會要》四十卷於大中七年(八五三)奏上。王溥在前兩《會要》的基礎上，採唐宣宗至唐末史事，重新編次釐訂，撰成完整的《唐會要》一百卷。最晚於宋仁宗慶曆年間(一〇四一——一〇四八)，《唐會要》已在蘇州地區刻印成書。

《樂類》共十六目：

雅樂。叙唐代雅樂的沿革及用樂情況。

太常樂章。叙太常祭祀、禮儀所用樂章。

凱樂。凱樂是唐代軍樂、獻功之樂。叙唐凱樂沿革和用樂情況。

讌樂。叙唐代宴享音樂的沿革及用樂情況。其中記載了唐九部樂、十部樂和坐部伎、立部伎的情況。

清樂。叙清商樂的歷代沿革和在唐代的狀況。

散樂。叙散樂的歷代沿革和在唐代的狀況。

破陣樂。叙《秦王破陣樂》編製及表演情況。

慶善樂。叙《功成慶善樂》編製及表演情況。

諸樂。叙唐代宮廷所表演的法曲、琴歌、太常供奉諸曲等重要樂曲。其中較詳細地記載了天寶十三年太樂署供奉諸曲及改諸樂名情況。

四夷樂。此爲下面四目的總叙，言唐代「音聲歌舞雜有四方」。

東夷二國樂(高麗、百濟)。叙此二國音樂傳人中國的情況及表演情況。

南蠻諸國樂(扶南、天竺、南詔、驃國)。叙此四國音樂傳人中國的情況及表演情況。

西戎五國樂(高昌、龜兹、疏勒、康國、安國)。叙此五國音樂傳人中原的情況及表演情況。

北狄三國樂(鮮卑、吐谷渾、部落稽)。叙此三國音樂人傳 中原的情況及表演情況。

論樂。記萬年縣法曹孫伏伽、監察御史馬周、始平縣令李嗣真、給事中嚴善思、清源縣尉呂元泰、太子舍人賈曾、吏部尚書顔真卿等人上書論樂事。

雜錄。錄宮廷音樂雜事。

《唐會要》屬典志體斷代史範疇，但分類上比正史的書、志更細密，史料更富豐，所以在浩如烟海的史籍中，佔有重要地位，歷來受到學者們的重視。《樂類》中的内容也是如此。如「諸樂」目，記載了天寶十三年太樂署所供奉的二百一十一曲，以及它們改換名稱的情況，以律名聲名組合的調名和時號調名一一對照，頗爲詳盡，爲新、舊《唐書》所無，是研究唐代俗樂宮調及曲名源流的珍貴史料。又如「雅樂」、「論樂」目，記載了一些名人官吏們對音樂事務的上疏、上表，及皇帝的詔令，是研究唐人音樂思想的重要史料。（王譽聲）

# 琴史

〔北宋〕朱長文

《琴史》，六卷。北宋朱長文撰，成於元豐七年（一〇八四）。南宋紹定六年（一二三三）種本、乾隆三十一年（一七六六）刊本、瞿氏鐵琴銅劍樓抄本、四庫全書文溯閣本和汪孟舒編《樂圃琴史校》本（中國音樂研究所一九五九年五月出版）等。

朱長文（一〇四一——一〇九八），字伯原，號樂圃。其祖父朱憶是宋太宗時的刑部尚書。朱長文十九歲中進士，因墜馬傷足家居二十年。其間在家鄉蘇州飽覽群書並從事教學、寫作。元豐起爲蘇州教授，後召爲太學博士，紹聖間改爲宣教郎，官終於秘書修編。一生著述甚多，除《琴史》外，尚有《春秋通志》二十卷、《樂圃文集》一百卷、《吳郡圖經續記》三卷、《蘇州續圖經》五卷以及《琴臺志》、《墨池閒古》等著作。

《琴史》按照史書列傳的寫法，按人綜述，以有關琴的叙述爲主。史料多採自古代文獻，作者在引用的同時也常根據對各方面資料的綜合分析作出自己的判斷並加以論說、辨析和存疑。前五卷以人立目，寫琴人、琴事，按時代順序從帝堯先秦開始到北宋與其同時代的趙閱道爲止，共立一百四十六目，記載琴人一百五十五人。第一卷收二十六目，二十六人，第二卷收三十一目，三十一人，第三卷收三十一目，三十六人，其四

「四皓」包括四人，「三阮」包括三人；第四卷收四十九目，五十三人，其中「李氏王氏」和「二柳」各指二人，「三戴」包括三人；第五卷收九目，九人。前五卷條目的篇幅和寫法多種多樣，取舍不一。叙述方法一般是首先說人，而後叙述與琴有關的事迹。所收條目涵括各種與琴有關的歷史人物，既有歷代帝王將相也有普通文人百姓和專業琴家。第六卷的琴論部分共分十一個專題。分別是瑩律、釋弦、明度、擬象、論音、審調、聲歌、廣制、盡美、志言和叙史。前八個專題主要涉乃古琴的音律，後三個專題涉及古琴美學，是十分重要的琴論文獻。其中許多論述被後來多種琴論著作加以引用。

《琴史》是現存最早的一部琴史專著，也是北宋以前材料最爲豐富、流傳最爲久遠的一部琴史專著，它甚至堪稱是中國器樂乃至整個中國音樂的第一部專史，具有極高的史料價值。該書的作者將歷代散見的有關琴史資料首次進行匯集和整理，按特定的體系編輯成書，並提出不少有價值的見解，成爲宋代以來琴史研究的主要參考著作。因此，從其首刻至今，刊本不斷，並引出多種續書。如宋代袁桷的《琴述》、近代周慶雲的《琴史續》和《琴史補》等便是在該書基礎上的繼續、補充和發展。（喻　輝）

# 夢溪筆談·樂律

〔北宋〕沈括

《夢溪筆談·樂律》，三卷。北宋沈括著。前兩卷爲《夢溪筆談》之卷五、卷六，後一卷是和《故事》、《辯證》的合卷本，爲《補筆談》之卷一。《夢溪筆談》成書於北宋元祐年間（一〇八六——一〇九三），《補筆談》三卷成書稍後於《夢溪筆談》。二書原各爲單本，明人馬元調始將其合刊爲一書，並補入《續筆談》十一篇。《夢溪筆談》的通行本有：南宋乾道二年（一一六六）揚州州學刊本、明弘治八年（一四九五）徐瑤華容刊本、明崇禎四年（一六三一）馬元調刊本（清番禺陶氏愛廬刊本據此本重校）、清嘉慶十年（一八〇五）《學津討原》本、一九三四年《四部叢刊續編》本、一九五九年中華書局胡道靜校註本（一九八七年上海古籍出版社本據此本一九六二年新一版影印）等。單行本有一九七九年人民音樂出版社《〈夢溪筆談〉音樂部分註釋》和一九八六年黑龍江人民出版社《〈夢溪筆談〉藝文部校註》。

沈括（一〇三一——一〇九五，一說一〇三三——一〇九七年），字存中，杭州錢塘（今浙江杭州）人。北宋嘉祐進士。至和元年（一〇五四），初仕沭陽縣（今屬江蘇省）主簿，次年任東海縣（今屬江蘇省）令，其後一直從政，曾參與王安石變法，官至翰林學士、龍圖閣直學士。元豐五年（一〇八二），因永樂城（今陝西省米脂

縣西)失陷而受連累，被貶爲團練副使。元祐二年(一〇八八)由於奉詔完成編修之《天下州縣圖》有功，次年得旨許擇地隱居，乃遷居潤州夢溪園(今江蘇省鎮江市東郊)至終。《宋史》卷三百三十一有其傳，稱他「博學善文，於天文、方志、律歷、音樂、醫藥、卜算，無所不通，皆有論著。」但他的著作大多已散佚，存見者除《夢溪筆談》外，尚有《孟子解》、《圖書歌》、《蘇沈良方》以及殘缺的《乙卯入國奏請》、《忘懷錄》、《長興集》等，散佚的音樂著作中有《樂論》一卷、《樂器圖》一卷、《三樂譜》一卷、《樂律》一卷。

《樂律》三卷是以筆記形式寫成，共四十六條(按胡道靜校注本標記條次，前二卷爲第八十二至一百十五條，後一卷爲第五十三至五百四十一條)，所論內容相當廣泛，主要有以下幾個方面：

一、從科學的角度解釋音樂中的聲學原理。沈括在我國歷史上首次提出了「聲學」這一概念。書中記述他「友人家有一琵琶，置之虛室，以管色奏雙調，琵琶弦輒有聲應之，奏他調則不應，實之以爲異物。」而沈括則認爲這是一種「聲同者即應」的共振現象，「人見其應，是以爲怪，此常理耳。此聲學至要妙處也！」對於這種同聲相應的現象，他又以琴、瑟爲例來說明：「欲知其應者，先調諸弦令聲和，乃剪紙人加弦上，鼓其應弦，則紙人躍，他弦即不動。聲律高下苟同，雖在他琴鼓之，應弦亦震。」此外，沈括還沿用北宋琴學家崔遵度稱琴徽爲「天地自然之節」的學說，進而認爲古琴十三徽上所發出的泛音乃是一種自然現象，不論弦長弦短均具十三泛音，即所謂「盈丈之弦，其節亦十三，盈尺之弦，其節亦十三。」而且沈括還發現，作爲發音體振動而產生的泛音列，「不獨弦如此，金石亦然」。此外，北宋教坊燕樂的樂聲日漸變低，沈括分析其原因是由於以鐵製方響爲準定音的緣故。因「鐵性易縮，時加磨瑩，鐵愈薄而聲愈下」，故沈括又提出定音應「取其不爲風雨燥濕所移」的石製或銅製樂器爲準。沈括還注意到圓鐘和扁鐘因振動模式不同而產生不同的餘音：

「鐘圓則聲長，扁則聲短。」若用圓鐘來演奏節奏短促的樂曲，則「急叩之多晃晃爾，清濁不復可辨」，故此等樂曲應該用扁鐘演奏。沈括還對古籍中一些違反科學的言論提出了尖銳的批評。如斥漢志中將三分損益法求十二律之律數稱作「陰陽合德，化生萬物」者爲「近乎脛廟」，斥唐李亢《獨異志》所載李嗣真據鐸的回聲從地下掘石求得散失的徵音磬爲「妄說」，斥《國史纂異》所錄張率更叩一玉磬便知尚有一具在地下一事爲「欺誕之甚」，等等。

二、在律學方面提出了「陰陽紀」和「陽中有陰，陰中有陽」的理論。我國在春秋戰國時期已發明三分損益法，並將十二律分爲六律六呂，律爲陽，呂爲陰，陽律和陰呂相間。沈括發現《漢書·律曆志》所載「八八爲伍」的三分損益法生律程序，若全以「一上生與一下生相間」，「則大呂以後，律數皆差，須自蕤再上生，方得本數。」因應鐘生蕤亦是「上生」，而蕤生大呂再上生，就非上生、下生相間。只有採用「蕤再上生」，才能使三分損益十二律在一個八度之內；否則，就會像《史記·律書》所載的「生鐘分」那樣，大呂、夾鐘、仲呂三律成了非正律而爲半律。故沈括提出：「自黃鐘相生，至於中呂而中，謂之『陽紀』，自蕤相生至於應鐘而終，謂之『陰紀』。「凡陽律、陽呂，皆下生；凡陰律、陰呂，皆上生。」沈括還注意到在六個陰呂中三呂（大呂、仲呂、南呂）和三鐘（夾鐘、林鐘、應鐘）相同，故在理論上又把「三呂」作「陰中之陽」，把上述「三鐘」作「陰中之陰」；在六個陽律中亦分作陰陽相間的三陽三陰。沈括用這一理論又解釋了《漢書·律曆志》所載的「律娶妻，呂生子」的「納音之法」和《周禮·大司樂》所載的宮、商、角、徵、羽四調等。

三、對於宮調和調弦法的探討。一般文獻對於唐宋時期盛行的燕樂聲律和宮調體系，僅記錄其二十八個調名，但沈括在《樂律》中不僅比較了北宋和唐代的燕樂聲律（「傳聞國初比唐樂高五律。近世樂聲漸下，

尚高兩律），而且又首次用工尺譜字記錄了燕樂二十八調各調的音階和主音，成了現存文獻中燕樂調最爲詳細而又準確的記錄。對於唐代元稹詩「琵琶宮調八十一，三調弦中彈不出」，時人對此已不解其意。沈括從唐賀懷智《琵琶譜・序》中「琵琶八十四調，內黃鐘、太簇、林鐘宮聲，弦中彈不出，須管色定弦，其餘八十一調皆此三調爲準，更不用管色定弦」的記載，終於獲得了答案。書中又最早提出了按三分損益法的古琴調弦法：「凡下生者隔二弦，上生者隔一弦取之。」此外，書中對於「敦、掣、住三聲」的記載，也爲我們了解其時音樂的節奏提供了可靠的依據。

四、關於演奏和演唱藝術的評述。沈括對於器樂演奏和聲樂演唱，都强調要達到聲情並茂和字正腔圓。他指出：「樂有志，聲有容，其所以感人深者，不獨出於器而已。」「哀聲而歌樂詞，樂聲而歌哀詞」，「語雖切而不能動人，由聲意不相諧故也。」他解釋了古之善歌者所謂「聲中無字，字中有聲」的含義：「當使字字皆輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊磈，此謂『聲中無字』」，「如宮聲字而曲合用商聲，則能轉宮爲商歌之，此『字中有聲』也。」又指出：「不善歌者，聲無抑揚，謂以『念曲』，聲無含韞，謂之『叫曲』。」此外，書中還高度讚揚了越州僧人義海「意韻蕭然，得於聲外」的琴技和教坊伶人徐衍演奏稽琴時斷弦而「只用一弦終其曲」的技藝。

五、有關樂器的形制、制作材料以及部份樂曲的考釋。書中所錄其形制或加考釋的樂器有：杖鼓、拱辰管、甬鐘、簫、雅笛、羌笛等。其中的「簫」，見於漢馬融《笛賦》，唐李善注謂「簫，馬策也。」而沈括則認爲「此說非也」。他據西晉潘岳《笙賦》「脩簫內辟，餘簫外逶」，釋其爲「管」。此外，沈括還據他所見的幾張名琴，提出了製琴材料要「輕、鬆、脆、滑」的「四善」。他又對《柘枝曲》、《霓裳羽衣曲》、《廣陵散》等古曲進行了考釋。

《樂律》四十四條雖然是作者有感而發的隨記，各條所論相對獨立，前後並不一定有密切聯繫，故並非是一部具系統性的學術論著。但從其各條內容來看，已經涉及到了音樂學的諸多方面，再從各條論述所具的科學性、準確性和獨創性來看，它們不愧是出於一位優秀科學家兼樂律學家的手筆，爲我們提供了極其珍貴的音樂史料，故《樂律》所論常被現代中國音樂史論著所徵引。（陳應時）

# 樂書

〔北宋〕陳暘

《樂書》，二百卷。北宋陳暘編著。通行本有：南宋慶元五年（一一九九）刊本、元至正七年（一三四七）刊本、明朱載堉、張溥翻刻本、清《四庫全書》文溯閣抄本、清光緒二年（一八七六）廣東方氏刊本等。

陳暘，字晉之，福州閩清人。在北宋哲宗紹聖年間（一〇九四——一〇九八）榮登制科，被授予順昌軍節度推官。宋徽宗建中靖國元年（一一〇一），陳暘將《樂書》並目錄二百二十卷分一百二十册隨「進樂書表」一同進獻給徽宗，因此被晉升爲太常丞、進駕部員外和講議司參詳禮樂宮。後官鴻臚太常少卿、禮部侍郎、以顯謨閣待制提舉醴泉觀。其間曾因事而罷官又復之。六十八歲時去世。

《樂書》進獻給徽宗之後，朝廷以先出《禮書》（陳暘兄陳祥道編著）爲由，暫將《樂書》擱置。至南宋時，

陳暘岐尋此書多年，最後在陳暘家中求得此書的副本，並得到寧宗時通議大夫寶文閣侍制楊萬里的支持，於慶元五年（一一九九）才首次出版，上距成書之時已近一百年。

《樂書》原應由陳暘之兄、太常博士、秘書省正字陳祥道編著。但當時陳祥道正在編著《禮書》一百五十卷，他曾想同時編著《樂書》，然力不能及，故將此事交於其弟。陳暘「閉孫敬之户余四十年，廣姬公之書成二百卷」（《進樂書表》）。雖然進獻的《樂書》未被立即出版，但朝廷頗爲重視，吏部對陳暘特別嘉奬，並將其所考定之音律送交講議司，令知音律之人相度施行。

《樂書》是一部二百卷巨著，分「訓義」和「樂圖論」兩部分。它總括歷代所聞，引據浩博，辨論極精。其前九十五卷爲「訓義」，專引前人經典之文論樂，其中包括《禮記》、《周禮》、《儀禮》、《詩》、《尚書》、《春秋》、《周易》、《孝經》、《論語》和《孟子》。其後一百零五卷爲「樂圖論」，專論律呂本義、樂器、歌、舞、雜樂以及吉禮、凶禮、賓禮、軍禮和嘉禮律等五禮，並附有許多樂器圖。其樂器的分類通過兩種方式：一爲「雅部」、「胡部」和「俗部」，按民族、樂器起源地和音樂風格來分類；二爲「八音」分類，即以「金、石、土、革、絲、竹、匏、木」等樂器製作材料來分類的。「雅部」共記載一百二十四種樂器名稱，「胡部」共記載一百零六種樂器名稱，「俗部」共記載二百三十三種樂器名稱。其中「金」製樂器名八十一種，「石」製樂器名二十二種，「土」製樂器名二十一種，「革」製樂器名八十九種，「絲」製樂器名一百零六種，「竹」製樂器名八十九種，「匏」製樂器名二十七種，「木」製樂器名二十八種。

如此一部巨著，又採用如此的編著順序，對此，陳暘是有其良苦用心的。他在《樂書》序中寫道：「總爲六門，別爲三部。其書冠以經義，所以正本也；圖論冠以雅部，所以抑胡鄭也。經義已明，而六律六呂正矣。

律呂已正，而五聲八音和矣。然後發之聲音而爲歌，形之動靜而爲舞，人道性術之變蓋盡於此。」從此短文中可見陳暘推崇傳統音樂思想——經義，推崇傳統音樂形式——雅樂。

陳暘的《樂書》不失爲中國古代音樂史上一部優秀的巨著，它全面地展示了古代音樂的風采，是研究中國古代音樂必不可少的珍貴史料。《樂書》出版後，宋朝樓鑰著有《樂書正誤》（一二〇二年自序），以糾書中誤刻。（戴　寧）

# 樂府詩集

〔北宋〕郭茂倩

《樂府詩集》，一百卷。北宋郭茂倩編撰。具體成書年代今不可考，據南宋陳振孫《直齋書錄解題》，此書在編成於南宋淳熙五年（一一七八）的《中興館閣書目》中已著錄。一九七九年中華書局點校排印的《樂府詩集》，是目前最常用的版本。此外通行本有：《四部叢刊》影印明汲古閣本、《四部備要》排印本、文學古籍刊行社影印宋刊本（所缺卷帙以元刊本和舊鈔本補足），後者出版於一九五五年，有較高的版本價值，爲點校本的底本。

郭茂倩，鄆州須城（今山東東平）人，其生卒年及生平事跡不詳。據陳振孫《直齋書錄解題》卷十五、蘇頌

《蘇魏公集》卷五九、陸心源《宋詩紀事補遺》卷二四，知他字德粲，爲北宋名臣郭勸之孫，郭源中之子，元豐七年（一〇八四）任河南府法曹參軍，除通曉音律外，還善寫漢隸，其生活年代約在北宋中後期，《中國大百科全書》稱他爲南宋後期人，誤。

《樂府詩集》是一部樂府詩的總集，更妥貼點說，是一部上起陶唐氏下至唐五代的歌辭總集。其卷次分配情況：卷一至卷十二爲《郊廟歌辭》，卷十三至卷十五爲《燕射歌辭》，卷十六至卷二十爲《鼓吹曲辭》，卷二十一至卷二十五爲《橫吹曲辭》，卷二十六至卷四十三爲《相和歌辭》，卷四十四至卷五十一爲《清商曲辭》，卷五十二至卷五十六爲《舞曲歌辭》，卷五十七至卷六十爲《琴曲歌辭》，卷六十一至卷七十八爲《雜曲歌辭》，卷七十九至卷八十二爲《近代曲辭》，卷八十三至卷八十九爲《雜歌謠辭》，卷九十至卷一百爲《新樂府辭》。

第一類《郊廟歌辭》，是祭祀用樂章，郊指郊祀天地，廟指廟祀祖宗，此外還有祀明堂、藉田、社稷等。第二類《燕射歌辭》，是宴會用樂章，以親宗族、親故舊、親賓客。燕射，是古時飲宴所行射禮。第三類《鼓吹曲辭》，初爲軍樂，後則用途寖廣。源出胡樂，非中土舊有之聲調。第四類《橫吹曲辭》，其始亦稱鼓吹，其後分出，據郭茂倩說：「有簫笳者爲鼓吹，用之朝會、道路，亦以給賜。……有鼓角者爲橫吹，用之軍中，馬上所奏是也。」北朝民歌多在其中。第五類《相和歌辭》，是用絲竹相和，而執節者歌的樂章。漢代街陌謳謠多在其中。第六類《清商曲辭》，其始即爲相和三調——平調、清調、瑟調等樂歌。南朝民歌多在其中。第七類《舞曲歌辭》，分雅舞、雜舞，雅舞用於郊廟、朝饗，雜舞用於宴會。第八類《琴曲歌辭》，其曲有暢，有操，有引，有弄。第九類《雜曲歌辭》，因叙事抒情內容廣泛，而曲調來源又不一致，「兼收備載，故總謂之雜曲」。第十類

《近代曲辭》，爲隋唐時雜曲，郭茂倩說：「近代曲者，亦雜曲也，以其出於隋唐之世，故曰近代曲也。」這部份的歌辭大多是燕樂歌辭。第十一類《雜歌謠辭》，是不入樂的徒歌、謠、諺、讖語。第十二類《新樂府辭》，爲唐代新辭。郭茂倩說：「以其辭實樂府，而未常被於聲，故曰新樂府也。」或用古題而無古義，或制新題而即新事，然皆不復可歌。

《樂府詩集》在每一大類的前面都有總序，大類下的小類則有分序，第一曲前又都有題解。這些文字對各類樂曲的起源、性質以及演唱時所用的樂器組合都作了比較詳細的介紹和說明。書中引用的一些著作，如南朝宋張永的《元嘉正聲伎錄》、齊王僧虔的《伎錄》、陳釋智匠的《古今樂錄》等書，現已亡佚，其珍貴史料憑借本書才得以部分保存。郭茂倩在梁沈約《宋書·樂志》、唐吳競《樂府古題要解》、宋鄭樵《通志·樂略》等的基礎上，立論更全面，考索更精審。如《通志》說：「按漢晉謂之短簫鐃歌，南北朝謂之鼓吹曲」。《樂府詩集》則引《晉中興書》、《東觀漢記》、《古今注》辯駁說：「然則黃門鼓吹、短簫鐃歌與橫吹，得通名鼓吹，但所用異耳」，其論甚確。又述《清商曲辭》與《相和歌辭》關係時指出：「清商樂一曰清樂。清樂者，九代之遺聲，其始即相和三調也」，並陳漢魏舊曲因西晉之亂而散失，前秦苻堅得之，傳於北方，宋武帝定關中，又傳入南方，其後魏孝文、宣武帝南征「得江左所傳中原舊曲……及江南吳歌、荆楚西聲，總謂之清商樂」。梁陳亡亂，存者又少，隋文帝平陳，微有增損，隋亡後便日益衰落。這樣一條清樂的發展軌跡，可謂語要而不煩。而《相和歌辭》總序中的另一段話，告訴我們：「凡諸調歌詞，並以一章爲一解。《古今樂錄》曰：『倡歌以一句爲一解，中國以一章爲一解。』王僧虔啓云：『古曰章，今曰解，解有多少。當時先詩而後聲，詩叙事，聲成文，必使志盡於詩，音盡於曲。是以作詩有豐約，制解有多少。……』又諸調曲皆有辭、有聲，而大曲又有艷，

有趍，有亂。辭者其歌詩也，聲者若羊吾夷、伊那阿之類也，艷在曲之前，趍與亂在曲之後，亦猶吳聲西曲前有和，後有送也。」這是我們瞭解古代曲調結構的重要線索。而《新樂府辭》總序中，郭茂倩對樂府詩聲樂與歌辭的關係，總結說：「凡樂府歌辭，有因聲而作歌者，若魏之三調歌詩，因弦管金石、造歌以被之是也。有因歌而造聲者，若清商、吳聲諸曲，始皆徒、歌既而被之弦管是也。有有聲有辭者，若郊廟、相和、鐃歌、橫吹等曲是也。有有辭無聲者，若後人之所述作，未必盡被於金石是也。」這對於後人比較研究不同形式的歌辭與音樂的關係很有啓發。

在編次上，《樂府詩集》將歷代歌辭依調分類匯錄，每一種曲調的古辭置前，擬作列後。如《鼓動吹曲辭》首列《漢鐃歌十八首》，次列梁王僧孺《朱鷺》等擬作。若古辭已亡，但其曲調仍有較大影響者，則在題解中說明之。如《雜曲歌辭》中的《梅花落》，盡管祇有劉宋鮑照的擬作最早，然而編者還是將之列入《漢橫吹曲》。這樣，讀者對樂府曲調與歌辭的發展演變便一覽可知。另外，《相和歌辭》中的《西門行》、《東門行》古辭，又有本辭與晉樂所奏歌辭的不同，這就表明爲適應不同時代同一曲調的些微變化，歌辭必須作某些調整。

在音樂文學史上，《樂府詩集》是上承《詩經》、《楚辭》，下接唐詩宋詞元曲的一部重要文獻，《四庫全書總目提要》稱其「徵引浩博，宋以來考樂府者無能出其範圍」，良然。

後世研究樂府的人，對《樂府詩集》的分類及序目、題解中的某些觀點，也有不同的看法。如梁啓超就認爲清、平、瑟三調，惟清商才有，相和則未聞有之，但黃節曾辨其非是。而陸侃如《樂府古辭考》以爲「琴曲」、「近代曲」、「雜歌謠」及「新樂府」四類可廢，因琴曲多僞，近代曲亦是雜曲，雜歌謠和新樂府則俱與樂府詩入

樂可歌的音樂文學本質不符。言頗有理，不過近代曲是隋唐燕樂的產物，與前代雜曲有別，另立一類，當無不可。又朱謙之《中國音樂文學史》說：相和歌辭按郭茂倩那樣分爲「相和六引」、「相和曲」、「吟歎曲」、「四弦曲」、「平調曲」、「清調曲」、「瑟調曲」、「楚調曲」、「大曲」，顯然不可通，相和歌辭應該只有清、平、瑟、側、楚五調，立論亦自成一家。在文獻整理上，中華書局點校排印本是目前的最佳成果。這個本子以文學古籍刊行社影宋本作底本，校以汲古閣本及多種總集、別集、類書和各史樂志，改正了許多脫誤，並附有索引，頗便今人使用。（龐　堅）

# 東京夢華錄

〔南宋〕孟元老

《東京夢華錄》，又名《夢華錄》。十卷。南宋孟元老著。成書於南宋紹興十七年十二月（一一四七），始刊於南宋淳熙十四年（一一八七）。通行本有一九五六年上海古典文學出版社點校本、一九五九年商務印書館（一九八二年中書局重印）鄧之誠校注本、一九八二年中國商業出版社簡體字排印本。此外亦載於《津逮秘書》、《四庫全書》、《學津討原》、《叢書集成初編》等叢書。

孟元老，號幽蘭居士。生平事跡無考。一說《夢華錄》遍記北宋京都的繁華奢侈，而唯獨以艮嶽爲諱，故作者應即宋徽宗時督造艮嶽的户部侍郎孟揆。據本書自序，孟元老自幼隨父祖遷徙南北，北宋徽宗崇寧二年（一一〇三）起居住在東都汴梁（今河南開封）。二十三年後，因靖康之難（一一二六）而南渡。當時徙居江浙一帶的中原人士，因懷故國故鄉之思，相坐必談東都風物，孟元老遂對故都的坊市、節序、風俗、典禮、儀衛等作了全面的追記，寫成這部保存了豐富的市民文藝資料的《東京夢華錄》。

宋代，由於城市經濟的繁榮，市民藝術蓬勃興起，音樂表演的中心也由宮廷轉移到民間。《東京夢華錄》即反映了這一新的歷史特徵。卷二《東角樓街巷》篇記載北宋京都汴梁用欄杆圍起來的民間藝術演出的場子勾欄盛況。瓦子里表演的藝術在說唱方面，就有諸宮調等重要曲種。本書卷五《京瓦伎藝》篇：「孔三傳《耍秀才諸宮調》」，知諸宮調的創始人是汴京瓦子勾欄中的說唱藝人孔三傳，《耍秀才諸宮調》可能就是他創作的，惜已失傳。

宋代的說唱藝術還有「小說」一類。宋代小說有說有唱，在諸色伎藝人中，以小說藝人居多。《東京夢華錄》卷五《京瓦伎藝》篇介紹北宋出色的小說藝人就有五顏喜、蓋中寶、劉名廣等。宋代瓦舍說唱伎藝的另一類是說諢話。本書卷五《京瓦伎藝》篇載：「張三人，說諢話」。說諢話當是一種有說有念而且有歌唱的綜合說唱伎藝。

此外，對於宋代的歌舞音樂和戲曲藝術，《東京夢華錄》也有所記載。卷九《宰執親王宗室百官入內上壽》篇：「參軍色執竹竿拂子，念致語、口號。」實錄歌舞音樂之一的大曲在演出時，由參軍介紹節目內容和

舞隊的第一個段落，以下爲歌舞（演出的主體）、遣隊或放隊，演出結束時，由「竹竿子」招呼舞隊出場。

《東京夢華錄》卷七《駕幸臨水殿觀爭標賜宴》篇記叙宋代戲曲藝術中傀儡戲之一的水傀儡的演出。所謂水傀儡，是在水面上表演的木偶戲。傀儡戲，有的與說唱音樂相通。除了敷演故事情節，它也表演歌唱、器樂演奏、歌舞等節目。

歷述教坊大樂的樂器、宮廷音樂中的教坊組織與演出特點，是《東京夢華錄》的另一類內容。從本書卷九《宰執親王宗室百官入內上壽》詳細描叙的盛大合奏伴奏可以見出北宋教坊大樂所用的樂器以及其樂隊規模。當時的教坊樂隊拍板用十串，琵琶用五十面，杖鼓用二百面，箜篌用二座，大鼓用二面，羯鼓用二座，其它樂器的件數不詳，樂隊的人數不會少。北宋初年（九〇六）設立了教坊。教坊雖然擁有大量職業樂工，但遇規模盛大的演出，仍需臨時吸收一批民間的樂工和孩童參加。上述《東京夢華錄》卷五、卷九兩篇對此均有所記述。宮廷音樂有採自民間的，但受到禮儀限制，未必能按本色原貌演出。如宋徽宗生日初十日天寧節後二日的祝壽典禮，在表演雜戲時，「爲有使人預宴，不敢深作諧謔，惟用群隊裝其似像，市語謂之『拽串』。」（本書卷九上述篇並《天寧節》篇）這就失去了民間藝術粗獷純樸的特徵，不能真正表達出滑稽的內容。

《東京夢華錄》不但被後世叢書全集收入史部地理類，而且爲現當代的文學藝術史所徵引，作爲研究小說，音樂、曲藝、戲劇與雜技、民俗等的重要資料，論述、推定宋代百戲奏技的發展樣貌。《東京夢華錄》成書百餘年來，《醉翁談錄》、《都城紀勝》、《武林舊事》、《夢粱錄》、《西湖老人繁勝錄》相繼而作，本書遂爲不祧之

祖。它與上述諸書形成了宋代藝術史研究的較爲完整可靠的系列，成爲學術探討中的寶庫。一九五九年出版的鄧之誠《東京夢華錄註》，參閱近一百五十種宋人筆記，對原著作了證聞、補遺、糾誤三方面的整理研究工作。近各本《中國音樂史》與《中國大百科全書》並《中國音樂詞典》皆據以撰成條目，足見其書爲人所重。

（蔡國梁）

# 碧鷄漫志

〔南宋〕王灼

《碧鷄漫志》，五卷。南宋王灼撰。成於紹興十九年（一一四九）。通行本有《中國古典戲曲論著集成》本，中國戲劇出版社一九五九年出版、一九八〇年重印，《詞話叢編》本，江蘇省立國學圖書館一九三四年排印、中華書局一九八五年重印。其底本皆據清鮑廷博《知不足齋叢書》本。此外，《說郛》、《四庫全書》、《中國文學參考資料小叢書》（上海古典文學出版社一九五七年出版）等叢書亦曾將其編爲一卷本印行。

王灼，字晦叔，號頤堂，又號小溪。生平事蹟不詳。宋紹興年間曾客居成都碧鷄坊妙勝院，與王和先、張齊叔等交往，每日置酒相樂。因而就王、張二家聲妓所歌之曲，考尋淵源，追溯歷代習俗，自紹興十五年

（一一四五）起，用五年時間陸續完成了此書，並依其居住地署名爲《碧鷄漫志》。王灼所著書，今存者另有《頤堂先生文集》五卷、《頤堂詞》一卷、《糖霜譜》一卷等。

《碧鷄漫志》是論述歌曲的著作，其內容可分三部分：（一）談論上古至漢、魏、晉、唐歌曲的衍變。（二）品評北宋詞人的風格和流派。（三）考證唐代樂曲命名的原因，兼及其與宋詞的關係、並所屬的宮調。此書體例很不嚴格，五卷不分章節，亦無分標題，屬漫筆性的文章，但內容極爲豐富。文中引經據典，詞章詩篇、文人逸事、歷史掌故頗多，這里主要摘錄王灼的言論。

《卷第一》，「天地始分而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。」「有心則有詩，有詩則有歌，有歌則有聲律，有聲律則有樂歌。」「正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。」「詩至於動天地，感鬼神，移風俗，何也？正謂播諸樂歌，有此效耳。」荆軻唱：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還。」荆軻本無聲律名，「乃能變徵換羽於立談間，而當時左右聽者亦不憒憒也。今人苦心造成一新聲，便作幾許大知音矣。」隨後論及古樂歌之消亡，晉之歌，唐之歌，詩與樂府，古來善歌者，中聲與正聲，古樂與今樂等。

《卷第二》，「唐末五代，文章之陋極矣，獨樂章可喜，難乏高韻，而一種奇巧，各自立格，不相沿襲。」下錄唐昭宗李曄的《菩薩蠻》兩首。評論王荆公（安石）「長短句不多，合繩墨處自雍容奇特。」晏元獻公（晏殊）、歐陽文忠公（歐陽修）「風流蘊藉，一時莫及，而溫潤秀潔，亦無其比。」對蘇東坡多褒語：「高處出神入天，平處尚臨鏡笑春，不顧儕輩。」還說：「東坡先生非醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。」張子野（張先）、秦少游（秦觀）「俊逸精妙，少游屢困京、洛，故疏蕩之風不除。」對柳永有貶評：「柳耆卿《樂章集》，世多愛當該洽，序事閑暇，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律諧美者用之，惟是淺近卑俗

……雖脫村野，而聲態可憎……今必以「斜陽芳草」、「淡烟細雨」繩墨後來作者，愚甚矣。故曰：不知書者，尤好者卿。」對易安居士李清照，有褒有貶：「自少年便有詩名，才力華贍，逼近前輩，在士夫人中已不多得；若本朝婦人，當推詞采第一……脫節流蕩無歸。作長短句，能曲折盡人意，輕巧尖新，姿態百出。」但又說：「閭巷荒淫之語，肆意落筆，自古搢紳之家，能文婦女，未見如此無號顧籍也。」王灼除對其他北宋詞人多有評點外，還記載了兩位民間藝人作家：「熙豐、元祐間，兗州張山人，以詼諧獨步京師，時出一兩解。澤州孔三傳者，首創諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。」語不詳，誠可珍視。

《卷第三》，考證唐大曲。「《霓裳羽衣曲》說者多異，予斷之曰：西涼創作，明皇潤色，又多易美名。其他飾以神怪者，皆不足信也。」隨後引述多家關於《霓裳羽衣曲》之言論，沈括《夢溪筆談》摘引尤多。「《涼州》（即涼州大曲）定從西涼來。若《伊》與《甘》自龜茲致，而龜茲聽風水造諸曲皆未可知。」「《伊州》（即伊州大曲）見於世者凡七商曲：大石調、高大石調、雙調、小石調、歇指調、林鐘商、越調，第不知天寶所製七商中何調耳。王建《宮詩》云：『側商調里唱伊州』。林鐘商，今夷則商也，管色譜以凡享殺，若側商，即借尺字殺。」「《甘州》、世不見，今仙呂調有曲破，有八聲慢，有令，而中呂調有《象甘州八聲》，他宮調不見也。凡大曲，就本宮調制引、序、慢、近、令，蓋度曲者常態。」「《六幺》，一名《綠腰》，一名《樂世》，一名《錄要》……白樂天《楊柳枝》詞云：『六幺水調家家唱，白雪梅花處處吹。』……王建《宮詩》云：『琵琶先抹六幺頭。』故知唐人以『腰』作『幺』者，惟樂天與王建耳。」「此曲內一疊名『花十八』，前後十八拍，又四花拍，共二十二拍……曲節抑揚可嘉，舞亦隨之而舞築球。」

《卷第四》，記載、引載、考證下列樂曲歌曲：《蘭陵王入陣曲》、《虞美人》、《安公子》、《水調歌》，「予數見

唐人說「水調」，各有不同，予因疑水調非曲名，乃俗呼音調之異名，今決矣。按《隋唐嘉話》：煬帝鑿汴河，自製《水調歌》，即是水調中製歌也。」《河傳》、《萬歲樂》、《夜半樂》、《何滿子》、「白樂天詩云：『世傳滿子是人名，臨就刑時曲始成，一曲四詞歌八疊，從頭便是斷腸聲。自注云：『開元中滄州歌者姓名，臨刑進此曲以贖死，上竟不免』。」《凌波神》、《荔枝香》、《阿濫堆》。

《卷第五》，記載、引錄、考證下列曲牌、歌曲的典故：《念奴嬌》、《雨霖鈴》、《清平樂》、《春光好》、《菩薩蠻》、《望江南》、《文溆子》、《鹽角兒》、《喝馱子》、《後庭花》、《西河長命女》，「此曲起開元以前，大歷間樂工加減節奏，紅紅（歌女，穎悟絕倫）又正一聲而已……近世有《長命女令》，前七拍、後九拍，屬仙呂調、宮調、句讀，並非舊曲。」《楊柳枝》，「隋有此曲，傳至開元。」《麥秀兩岐》。（劉國傑）

# 通志·樂略

〔南宋〕鄭樵

《通志·樂略》，二卷。是《通志》的第四十九與第五十卷。南宋鄭樵撰。《通志》全書二百卷，據顧頡剛《鄭樵著述考》，脫稿於南宋紹興三十一年（一一六一）。現存最早的版本是元刊本，有元大德間（約一三〇〇）三山郡庫刻元明遞修本，至治二年（一三二二）福州刻本。今通行本有商務印書館《十通》合印本，一九

八七年中華書局曾據以重印。另二十略亦以《通志略》之名單行，有明陳宗夔校刊本，清于敏中、汪啓淑曾予重刻。今通行本爲商務印書館《國學基本叢書》本、《萬有文庫》本、中華書局《四部備要》本以及上海古籍出版社影印世界書局排印本。

鄭樵（一一〇四——一一六二），字漁仲，世稱夾漈先生，興化軍莆田（今屬福建）人。家本邑大族，自幼對經史諸子很有興趣。十六歲父親去世，家道衰落，爲了不斷學，他和堂兄鄭厚在莆田附近夾漈山搭茅屋，埋頭讀書，謝絕人事多年。後游名山大川，搜奇訪古，遇藏書家必借居閱其書，其學益進。南宋紹興中，因侍講王綸、賀允中推薦，被皇帝召見，授右迪功郎、禮兵部架閣，後被劾，改監潭州南岳廟。撰成《通志》後，入爲樞密院編修官，不久即去世。他是著名史學家，《通志》一書，充分體現其「會通」的史學思想將歷史作爲一個整體進行考察，探其因革源流，明其來龍去脈，並以批判傳統的精神，注重實踐與調查的學風貫穿其中。他的著作很多，可惜大多散佚，現存的除《通志》外，僅有《夾漈遺稿》二卷、《爾雅注》三卷、《詩辨妄》六卷等幾種。生平事迹，見《宋史》卷四三六、顧頡剛《鄭樵傳》。

《通志》是一部紀傳體的通史，分五部份：《帝紀》、《后妃傳》、《年譜》、《略》、《列傳》，全書精華在二十五略五十二卷，「略」相當於正史的「志」。鄭樵在總序中說：「總天下之大學術，而條其綱目，名之曰略，……百代之憲章，學者之能事，盡於此矣。」他是很自負於此的。《樂略》二卷，在前代樂志及唐杜佑《通典》等著作的基礎上發揮整理，概括了上古至唐代的音樂理論與實踐。《樂略·第一》專論樂府，前有總序，後有《正聲序論》、《遺聲序論》、《祀饗正聲序論》、《祀饗別聲序論》及《文武舞序論》五分序。各分序後隸以五十三類樂府約九百曲，並有簡明扼要的題解。所劃分的五十三個類目是：一、短簫鐃歌，二、漢鞞舞歌，三、拂舞歌，四、

鼓角橫吹，五、胡角，六、相和歌，七、相和歌吟歎，八、相和歌四弦，九、相和歌平調，十、相和歌清調，十一、相和歌瑟調，十二、相和歌楚調，十三、大曲，十四、白紵歌，十五、清商曲，十六、琴操，——以上爲正聲，除琴操在總序中被稱爲正聲之餘外，其餘的都被比作《風》、《雅》之聲；十七、古調，十八、征戍，十九、游俠，二十、行樂，二十一、佳麗，二十二、別離，二十三、怨思，二十四、歌舞，二十五、絲竹，二十六、觴酌，二十七、宮苑，二十八、都邑，二十九、道路，三十、時景，三十一、人生，三十二、人物，三十三、神仙，三十四、梵竺，三十五、蕃胡，三十六、山水，三十七、草木，三十八、車馬，三十九、龍魚，四十、鳥獸，四十一、雜體，——以上爲遺聲，「不得其聲，則以義類相屬」，被比作逸詩之流；四十二，班固東都詩，四十三、梁武帝雅歌，四十四、唐雅樂十二和，——以上爲祀饗正聲，被比作《頌》聲；四十五、漢三候之章，四十六、漢房中祠樂，四十七、隋房內曲，四十八、梁武帝述佛法之曲，四十九、陳後主之曲，五十、北齊後主之曲，五十一、唐七朝之曲，——以上爲祀饗別聲，「非正樂之用也」；五十二、文武舞，五十三、唐三大舞，——以上舞曲爲別聲之餘。內中所收樂府資料較完備，分類上指導思想近於唐吳競的《樂府古題要解》。以漢樂府的《相和歌辭》作爲主流，將清樂民歌比作《風》、《雅》之正聲，表現出其進步性。但是，在分類標準上不能嚴格按音樂性定位，且分得太煩瑣，有的一類僅二曲，則是其明顯的弊病。

下面我們摘要介紹一些作者的論述。《樂府總序》中說：「樂以詩爲本，詩以樂爲用，……古之詩，今之辭曲也，若不能歌之，但能誦其文而說其義，可乎？」强調了詩與音樂的關係，對於樂府詩的音樂文學性質有深刻的體會，很難得。他指出自漢魏以來，「始則《風》、《雅》不分，次則《雅》、《頌》無別，次則《頌》亡，次則禮亡」，對我們認識樂歌發展的過程，頗有幫助。又謂「古者絲竹與歌相和，故有譜無辭，所以六詩（指笙詩）

在三百篇中，但存名耳」，所見亦超卓。他如「琴之有辭自梁始」，「舞之有辭自晉始」之論，都有參考價值。《正聲序論》中說：「古之詩曰歌行，後之詩曰古近二體，歌行主聲，二體主文，……凡歌行雖主人聲，其中調者，皆可以被之絲竹，凡引操吟弄雖主絲竹，其有辭者，皆可以形之歌詠，蓋主於人者，有聲必有辭，主於絲竹者，取音而已，不必有辭，其有辭者，通可歌也」，所述詩、歌辭、曲調、聲樂、器樂之間的關係，很有啓發性，而他一面慨於後人不明古樂府題意，以致「用古題不用古義」，一面卻道「使得其聲，則義之同異，又不足道也」，也使我們對樂府詩的音樂首要性有所領會。

《樂略・第二》專論聲律，有《十二律》、《五聲八音名義》、《五聲十二律相爲宮》、《五聲十二律相生法》《歷代製造》、《權量・八音》等六節，基本上採擇前人律志樂志諸書，尤其是唐杜佑的《通典・樂典》，發明不多，但經過精簡，在不長的施展幅中比較全面地作出論述，使讀者得提綱挈領之效，仍不失其意義。

《通志・樂略》在音樂學史上的地位，主要是由論樂府的《樂略・第一》決定的，它是聯係現存梁沈約《宋書・樂志》與趙宋郭茂倩《樂府詩集》有關樂府論述的橋梁、中介。鄭樵的《樂略》從南齊王僧虔的《伎錄》中采擷了一些內容，而《伎錄》一書已佚，它所收錄的比較豐富的古樂府資料，靠《樂略》（以及略晚的《樂府詩集》）才得以靈光不滅，這也是《樂略》的價值之一。至於鄭樵個人的某些見解，如前所引諸條，其重要意義自不待言。

對《樂略》的研究，多集中於其關於樂府的論述。張永鑫的《漢樂府研究》（江蘇古籍出版社，一九九二年）辟專章介紹《通志・樂略》和《樂府詩集》的樂府分類。朱謙之《中國音樂文學史》又對鄭樵重視詩歌與音樂的密切關係深表贊賞。（龐　堅）

# 琴律說

〔南宋〕朱熹

《琴律說》，一篇。南宋朱熹撰，約成於紹熙六年（一一九〇）。收入《朱文公文集》第十六卷。通行本有：《聲律通考》本、《四部叢刊》本（明嘉靖間刻本和商務印書館民國二十五年據上海涵芬樓藏明刊本影印）以及《琴書大全》本（收入中華書局一九八〇年版《琴曲集成》第五册。）

朱熹（一一三〇——一二〇〇），字元晦，一字仲晦，號晦庵，別稱紫陽，徽州婺源（今屬江西）人，僑寓建陽（今屬福建）。南宋高宗紹興十八年（一一四八）中進士，歷仕高宗、孝宗、光宗、寧宗四朝。曾任秘閣修撰等職。朱熹是理學的集大成者，中國封建時代儒學的主要代表人物之一，其哲學思想是建立在二程（頤、顥）學術的基礎上並發展其關於理氣的學術而形成完整的客觀唯心主義理學體系，世稱「程朱學派」。他的理學體系一直成爲後來封建統制階級的官方哲學，在明清兩代被提到儒學正宗的地位，在世界文化史上也有一席之地。其博覽和精密分析的學風對後世學者影響很大。主要著作有《四書集注》、《四書或問》、《太極圖說明》、《通書解》、《西銘解》、《周易本義》、《易學啓蒙》等。《宋史》卷四二九有傳。

「琴律學」是專門研究古琴律制的一門學科，它既是琴學的一個分支，又是律學的一個分支。當代學者

一般認爲《琴律說》的問世，是琴律學正式成爲一門獨立學科的標志。《琴律說》的基礎是北宋科學家沈括的「十三泛韻」說和「自然之節」說。它的問世又給予後來的琴律研究以巨大影響，如南宋徐理於公元一二八六年撰寫的《琴統》一書，其中的「十則」論，就是以《琴律說》所定之琴弦長，探明了一條弦所包含的「自然之節」(泛音音位)共三十一個，從而創立了世界科技史上最早的分音列理論。

由於深受傳統三分損益律理論的影響，朱熹在《琴律說》中基本上是以三分損益律的理論來解釋琴律的。但他在文中所提出的兩種調弦法卻是一種接近純律，另一種接近三分損益律。在對琴律的具體解說中也有許多矛盾之處，如《琴律說》開始的一段話：「太史公五聲數曰九九八十一以爲宮，散聲，三分去一得五十四以爲徵，爲九徽，三分益一得七十二以爲商，爲十二徽，三分去一得四十八以爲羽，爲八徽，三分益一得六十四以爲角，爲十一徽。」顯然這段話中對古琴八徽、十一徽和十二徽三個純律徽位的解釋是有矛盾的，混淆了純律和三分律兩種不同律制之間的區別。

關於明代和明代以前古琴律制的運用情況，學術界一直存有爭議。《琴律說》的問世不僅從理論上確立了琴律學的學科地位，也爲現代學者研究明代和明代以前古琴律制的運用狀況提供了一份不可多得的極其重要的旁證材料。（喻　輝）

# 律呂新書

〔南宋〕　蔡元定

《律呂新書》二卷。南宋蔡元定撰。通行本有：明《性理大全》本、明《苑洛樂志》韓氏注本、清《四庫全書》本。

蔡元定（一一三五——一一九八），字季通，又稱蔡西山。建州建陽（今福建西北）人。幼承父志，博覽群書。及長，辨析益精，登西山絕頂，忍饑啖薺讀書。曾從師於朱熹。朱熹愛其學問，以師友論。時遇韓侂胄禁「僞學」，打擊理學黨徒，被謫道州，但仍不忘課徒授業。後卒於春陵。其樂律學著作有《律呂新書》、《燕樂原辯》。後者又稱《燕樂書》，已佚。僅《宋史·樂志》存其大要數百字。這是蔡元定獨具已見的重要學術成果。《宋史》卷四百三十四有傳。

《律呂新書》是中國樂律學史上的重要論著。其上卷爲律呂本原。以蔡氏撮舉、論述的樂律學基本理論爲主。篇目有：黃鐘第一，黃鐘之實第二，黃鐘生十一律第三，十二律之實第四，變律第五，律生五聲圖第六，變聲第七，八十四聲圖第八，六十調圖第九，候氣第十，審度第十一，嘉量第十二，謹權衡第十三。其下卷爲律呂辨證，是對上卷史料的補充和辨析，以及理論闡述上的深入。篇目爲：造律第一，律長短圍徑之數

第二，黃鐘之實第三，三分損益上下相生第四，和聲第五，五聲大小之次第六，變宮變徵第七，六十調第八，候氣第九，度量權衡第十。

《律呂新書》所論重要樂律學內容有：

一、「三分損益十八律」。它是截取漢代京房三分損益六十律中前十八律而形成的一種律制體系。其十二正律之外又增加六變律，分別稱作：黃鐘變、太簇變、姑洗變、林鐘變、南呂變、應鐘變。蔡元定認爲：「變律者，其聲近正，而少高於正律也。」因此，六變律分別比與之對應的正律高出一個古代音差。由於六個變律的運用，「三分損益十八律」可在以十二正律分別爲宮時，所有十二均均能構成準確的三分損益律七聲音階。

二、蔡氏考校歷代律管容受，認爲「夫律以空圍之同，故其長短之異可以定，聲之高下而其所以爲，廣狹長短者莫不有自然之數，非人之所能爲也。」可見其主管律同徑之說。

三、就律學計算理論而言，蔡元定推行出《史記·律書》和《淮南子》的律數計算已在運用「一寸九分，一分九厘，一厘九毫，一毫九絲」的「九進制」運算法則。這一記載早於朱載堉對於「九進制」律學計算的認識。

四、校刊《史記·律書》中三分損益律的律數，其結果被司馬貞撰《史記索引》所用。

五、在「八十四聲」和「六十調」的樂學理論中，用「之調式」系統與「爲調式」系統交織推衍，爲理解宋人的旋宮觀念提供了可資探討的材料。

有關《律呂新書》的研究著作有：許珍編《律呂新書分注圖纂》十三卷（一五四一）、明李文察撰《律呂新書補注》一卷（約一五四五）、清周模撰《律呂新書注》三卷（一七二四）、清汪烜撰《樂經律呂通解》卷二、卷三

「汪氏注本」(約一七四三)、清羅登選撰《律呂新書箋義》二卷(一七五五)清張琛撰《律呂新書初解》二卷(一八一二)、清文藻翔撰《律呂新書淺釋》(一八九六)　(郭樹群)

# 白石道人歌曲

〔南宋〕姜夔

《白石道人歌曲》,四卷,別集一卷。南宋姜夔撰,成於嘉泰二年(一二〇二)。書中收錄帶譜的琴歌一首,《越九歌》十首,詞調歌曲十七首,凡二十八曲。《白石道人歌曲》版本達三十餘種,通行本有:清乾隆八年(一七四三)陸鐘輝刊本、清乾隆十四年(一七四九)張亦樞刊本、一九一三年朱孝臧刻《疆村叢書》本、一九二二年上海商務印書館《四部業刊》本、一九三七年商務印書館《叢書集成初編》本、一九五九年人民文學出版社《白石詩詞集》本等。

姜夔(約一一五五——約一二二一),字堯章,因居浙江苕溪近白石洞天,故號白石道人,世稱姜白石。饒州鄱陽(今江西鄱陽)人。幼年從父姜噩宦於漢陽,父亡故後寄居姐姐家中,將近二十年。後屢試不中,僅依靠朋友的資助或作達官貴人的幕僚清客,飄流於湖南、湖北、江西、浙江、江蘇、安徽諸省之間,以作詞譜

曲論樂爲業，終身不仕，病死於杭州。生前曾於慶元三年（一一九七）進《大樂議》於朝，論列古今樂制，提出改進宮廷音樂的意見；兩年後又獻《聖宋鐃歌鼓吹曲》十四首，均未被朝廷採納。姜夔的詩詞論樂著作甚多，但大都已散佚，今有其《白石道人詩集》和《白石道人歌曲》傳世，另有《宋史·樂志》所錄其《大樂議》、《五弦琴圖說》、《七弦琴圖說》、《九弦琴圖說》等論樂著作的片斷文字。

《白石道人歌曲》是一部詞曲專集。卷一錄《聖宋鐃歌鼓吹曲》十四首、《越九歌》十首、琴曲《古怨》一首。卷二錄令詞三十三首。卷三錄慢詞二十首。卷四錄自制曲十三首。別集一卷錄《小重山令》等十八首。

《白石道人歌曲》中帶有曲譜的詞共二十八首。其中《越九歌》十首爲祀神曲，用律呂字譜記錄曲調。今存律呂字譜歌曲首見於朱熹《儀禮經傳通解》所錄宋趙彥肅傳唐開元時的《風雅十二詩譜》，《越九歌》十首則是我國第二批律呂字譜的早期實例。琴曲《古怨》是今存最早的一首琴歌，用古琴減字譜記錄曲調。古琴減字譜雖在唐代中期已經形成，但無曲譜留存，故琴曲《古怨》又是迄今古琴減字譜的最早的實例。此外，姜夔在此曲曲譜前的文字說明中，詳細論述了此曲所用的「側商調」調弦法，這也是我國古琴的首例有文字記載的純律調弦法。餘十七首詞調均用俗字工尺譜記錄。工尺譜至遲在北宋時已經形成，但僅見此時文獻的單個譜字記錄而無完整的曲譜留存，故姜夔的十七首用俗字工尺譜記錄的詞調，又是我國工尺譜最早的曲譜實例。在這十七首詞調中，《醉吟商小品》和《霓裳中序第一》由姜夔據舊譜填詞，《玉梅令》由范成大作曲，姜夔填詞，余十四首均爲姜夔自度曲。由於宋代詞樂曲譜大都散佚，因此姜夔的二十八首歌曲，成了迄今所存宋代詞樂僅有的曲譜資料，其中《霓裳中序第一》可能是唐代著名大曲《霓裳羽衣曲》中的一段，故這批曲譜不論對於中國音樂史學或詞學的研究，都具有較高的參考價值。

有關《白石道人歌曲》的研究著作有：楊蔭瀏、陰法魯合著《宋姜白石創作歌曲研究》（音樂出版社，一九五七，人民音樂出版社一九七九年再版），丘瓊蓀著《白石道人歌曲通考》（音樂出版社，一九五九），趙如蘭著《宋代音樂資料研究》（哈佛大學出版社，一九六七），夏承燾《姜白石詞編年箋校》等。（陳應時）

# 都城紀勝

〔南宋〕灌園耐得翁

《都城紀勝》，又名《古杭雜游錄》。一卷。南宋灌園（一作「灌園」）耐得翁撰，成於端平二年（一二三五）。通行本有一九五六年上海古典文學出版社《東京夢華錄（外四種）》校點本。一九八二年，中國商業出版社曾據此以簡體字重印，雖刪去了校點本中若干校勘、考訂文字，但亦可備用。此外本書亦見載於《棟亭藏書十二種》、《四庫全書》、《武林掌故叢編》等叢書。

作者姓趙，生平事跡失載。據歷代書目，耐得翁另撰有《清略錄》六卷、《山齋愚見十書》一卷。曾游歷南宋都城臨安（今杭州），並在臨安居住多年。因而寫下這部記載都城街坊店鋪、園林建築、風俗游藝的著作。書中關於雜技說唱的部分，是倍受歷來藝術研究者關注的部分。

本書音樂資料集中於《瓦舍衆伎》一篇，錄有以下的一些曲藝和戲曲劇種：

叫聲。「叫聲，自京師起撰，因市井諸色歌吟、賣物之聲，采合宮調而成也」。

嘌唱。「嘌唱，謂上鼓面唱令曲小調，驅駕虛聲，縱弄宮調，與叫果子，唱耍曲兒爲一體，本只街市，今宅院往往有之」。這種根據已有小型歌曲，如令詞小曲，經過變奏加工而成的歌曲，在它演唱時，有鼓伴奏。它和叫聲相近，又有區別。兩者都可單獨演唱，但也可在叫聲的前面加上嘌唱，結合成另一種歌曲形式出現。

小唱。「唱叫小唱，謂執板唱慢曲、曲破，大率重起輕殺，故曰淺斟低唱，與四十大曲舞旋爲一體，今瓦市中絕無。」它從大型歌舞大曲中，選其慢曲、引、近、曲破等歌唱部分，進行清唱，唱時用板打着拍子，歌唱中運用强弱的變化，來加强抒情的效果。小唱是一種藝術性相當高的傳統形式的歌曲。

唱賺。「唱賺在京師日，有纏令、纏達：有引子、尾聲爲纏令，引子後只以兩腔互迎，循間用者，爲纏達。」唱賺是在北宋纏令、纏達的基礎上發展起來的一種說唱藝術。南宋紹興（一一三一——一一六二）年間，杭州勾欄藝人張五牛根據「鼓板」（即鼓、笛、拍板的合奏）中的「太平令」重新改造了「賺」的聲腔與唱法，使唱賺兼收各種樂曲的長處，錯落有致。所以唱賺在南宋廣泛流行。「今又有『覆賺』，又且變花前月下之情及鐵騎之類。」可見覆賺唱的是完整的故事。唱賺發展成覆賺是在紹興以後，覆賺既可鋪叙故事情節，又可用若干套的同宮調的曲子連續歌唱。「凡唱賺最難，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫聲諸家腔譜也。」唱賺的音樂有很高的藝術性，演唱時也有較大的難度，因爲它體現了勞動人民在音樂藝術上的創造才能，因而受到了廣大市民的歡迎，成爲一代新聲。

諸宮調。「諸宮調，本京師孔三傳編撰傳奇、靈怪、人曲說唱。孔三傳是汴京勾欄里說唱藝人，他創作過《耍秀才諸宮調》。隔了幾十年，上述那位在紹興年間創選「賺」的張五牛，也曾創作過一部《雙漸蘇卿諸宮

調》。

說話。在宋人著述中，耐得翁《都城紀勝》對「說話四家」記述較爲明確。据其所述，說話可分：①小說（又稱銀字兒）；②說公案、說鐵騎兒；③說經、說參請；④講史書尤其是小說，更能顯示民間說唱藝術的風貌。

傀儡。研究宋代的戲曲音樂，可以先附帶地研究一下傀儡與影戲。宋代的傀儡，據本書記載有懸絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡和肉傀儡。除了表演故事外，有時也模仿人的歌唱、器樂演奏、歌舞等。

影戲。「凡影戲乃京師人初以素紙雕鏃，後用彩色裝皮爲之。其話本與講史書者頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者與之丑貌，蓋亦寓褒貶於市俗之眼戲也。」

雜劇。「散樂傳學教坊十三部，唯以雜劇爲正色。」宋代，雜劇在各種音樂藝術中已占有首要地位，我國古代音樂的發展，這時已進入以戲曲音樂爲主體的時期。

合生。宋代盛行的說唱伎藝，也作「合笙」，以談說爲主，間或夾唱。耐得翁說的「各占一事」指每一節目中包括若干段令詞，內容互不聯屬。宋人的「合生」又稱「唱題目」，後在宋金雜劇中發展成「題目院本」，成爲由藝人扮演腳色來演唱的形式。

商謎。宋代瓦舍中以猜謎形式特徵的滑稽風趣的說唱藝術。「商」是任人商略的意思。耐得翁所說的這種「隱語」，是由「商者」、「來客」兩方表演的。雙方有問有答，反復斗智。

此外，《都城紀勝》還記錄有「清樂社（此社風流最勝）」（《社會》篇）等器樂團體，瓦舍中流行的幾種民間器樂合奏「細樂」、「清樂」、「小樂器」等（《瓦舍衆伎》篇），宮廷的「馬後樂」、「小樂器」中的「單撥十四弦」等

# 夢粱錄

〔南宋〕吳自牧

《夢粱錄》，二十卷。南宋吳自牧撰。據其書序末所署「甲戌歲中秋日」等文字，當成於咸淳十年（一二七四）八月。通行本有一九五六年上海古典文學出版社《東京夢華錄（外四種）》點校本。一九八二年，中國商業出版社據此用簡體字重印，但删去了點校本中的若干校勘、考訂文字，僅可供一般讀者閱讀。此外本書亦載於《四庫全書》、《知不足齋叢書》、《學津討原》、《學海類編》、《武林掌故叢編》、《筆記小説大觀》、《叢書集成初編》等叢書。

吳自牧，南宋錢塘（今浙江杭州）人，生平已無從查考。

本書體仿《東京夢華錄》，材料來源多爲作者耳聞目睹，部分取自淳祐《臨安志》，南宋都城臨安（今杭州）的山川景物、郊廟宮殿、時序土俗、公廨物産、市肆樂部，無不詳載，書中頗多民間曲藝的資料。本書與周密的《武林舊事》詳略互見，均可稽考遺聞。其中關於樂舞、戲曲藝術的有卷一《元宵》篇，記舞蹈、戲曲、雜耍、歌唱、器樂演奏的盛況。

卷三《宰執親王南班百官入內上壽賜宴》篇記宮廷壽宴，從「第一盞進御酒」叙至「第九盞進御酒」，詳記宴飲儀式，備叙歌舞、戲曲、樂隊演出情況，其隆重典雅與卷一《元宵》篇之熱鬧活躍景象迥異。

卷二十《妓樂》篇記教坊十三部之部、色、舞隊、雜劇、細樂、小唱、大曲、諸宮調、唱賺、貨郎兒等藝術品種。「散樂傳學教坊十三部，唯以雜劇爲正色。」這揭示我國戲曲藝術在宋代步入新紀元，在各種藝術形式中雜劇一躍爲衆伎之長。從本書和同時的筆記所錄，可以窺見，隨着市民的音樂的繁榮，在歌曲、說唱、歌舞、器樂等藝術形式的相互影響下，宋代的戲劇音樂獲得了滋養，迅速地成長起來。

「大凡動細樂，比之大樂，則不用大鼓、杖鼓、羯鼓、頭管、琵琶等，每只以簫、笙、觱篥、嵇琴、方響，其音韻清且美也。」南宋民間稱市井流行的、所用樂器的種類較少的爲「細樂」，以與宮廷教坊所奏的「燕樂」即「大樂」相區別。

「更有小唱、唱叫、執板、慢曲、曲破、大率輕起重殺，正謂之『淺斟低唱』。若舞四十六大曲，皆爲一體，但唱令小詞，須是聲音軟美，與叫果子、唱耍令不犯腔一同也。」

本篇記載汴京說唱藝人孔三傳首創諸宮調，編有傳奇精怪一類唱本，流傳影響頗廣。本篇還記載諸宮調的演唱，和唱賺相仿，主要用鼓、板和笛三種樂器，「若不上鼓面，止敲水盞，謂之『打拍』，可見它唱時所用伴奏樂器比較靈活，隨環境與條件而定。

關於唱賺，本篇揭示，它爲北宋流傳的「纏令」「纏達」。到了南宋紹興年間（一一三一——一一六二），藝人張五牛吸取一種叫「鼓板」的說唱藝術，創造了一種稱爲「賺」的新的曲藝形式。唱賺的音樂，範圍很廣，既含傳統的藝術歌曲，也有當時漢族和少數民族的民間歌曲。南宋中葉以後，唱賺又發展成爲「覆賺」，如本篇

所述，已將「唱賺」的形式用於歌唱愛情和英雄等故事，即把幾套唱賺聯接起來演唱長篇故事。從本篇所記的臨安勾欄唱賺藝人之多，足見其盛。

所記貨郎兒是宋、元時期由「叫聲」發展而成的一種歌曲和說唱藝術。其所唱的腔調不斷被加工定型而稱爲「貨郎兒」或「貨郎太平歌」、「轉調貨郎兒」，逐漸發展成爲說唱藝人專用的曲牌，被雜劇吸收入套曲中。

卷二十《小說講經史》篇記宋代瓦舍勾欄的說唱藝術。本篇記有「小說」、「談經」、「說參請」、「說渾經」、「講史書」等，宋代民間藝人中，以小說藝人爲最多。小說在當初是有唱詞的，是說唱音樂或講唱藝術，但至南宋以後，歌唱成分漸減。

本書不僅可補《宋史》之不足，且歷來爲各類專業史所引述，成爲考證宋代樂舞、戲曲、雜技、民俗等的主要史料之一。

明清以來，《夢粱錄》的鈔本、刻本不斷，各種類書也常徵引，如曾端伯編《類書》、朱藏一編《紺珠集》、陶九成編《說郛》，皆曾千百而取一，在說部完書存留寡鮮的情況下，本書幸存全帙，故歷來爲學部史界所重。

（蔡國梁）

一

# 武林舊事

〔南宋〕周密

《武林舊事》，十卷（一作十一卷）。南宋周密撰，成書於元代初年。通行本有一九五六年上海古典文學出版社《東京夢華錄（外四種）》點校本、一九八〇年西湖出版社排印本、一九八四年浙江人民出版社排印本。此外見載於《四庫全書》、《知不足齋叢書》、《武林掌故叢編》、《筆記小說大觀》等叢書。

周密（一二三二——一二九八）。南宋詞人。字公謹，號夢窗、蘋洲、弁陽嘯翁、蕭齋、四水潛夫等。祖籍濟南，生於湖州。曾爲義烏令、浙西帥司幕官等。宋亡，不仕，家於杭，以歌咏著述自娛，與宋遺民唐珏等相唱和。著作除《武林舊事》外，尚有《蘋洲漁笛譜》（亦名《草窗詞》）、《草窗韻語》（亦名《蠟屐集》）、《癸辛雜識》、《齊東野語》、《志雅堂雜抄》、《浩然齋視聽》、《弁陽客談》、《澄懷錄》、《雲烟過眼錄》等。又選南宋詞編爲《絶妙好詞》。

《武林舊事》係作者仿孟元老《東京夢華錄》體例而成，書中追憶乾道、淳熙（一一六五——一一八九）以來南宋都城臨安（武林，今浙江杭州）舊事，「凡朝廷典禮、山川風俗，與夫市肆節物、教坊樂部，無不備載」（《知不足齋叢書》本鮑廷博跋）。尤對宮廷樂舞、民間説唱和戲曲藝術等，記述頗詳。如卷一《聖節》篇列宋

理宗（一二二五——一二六四）朝禁中壽筵樂隊，其間樂隊演奏貫穿始終，並穿插歌舞戲曲演出，足窺樂隊、雜伎分工細密，演出秩序井然，「庶可想見承平之盛觀也」。

卷二《元夕》篇記元宵燈市盛況，新曲迭奏，百藝競呈。本卷《舞隊》篇記各類雜伎品種。其中《大小全棚傀儡》一條，列有「查查鬼」（宋刻「貉袖」）等七十個傀儡戲戲目。民間傀儡的發展，也影響到宮廷，卷一《聖節》篇所記宋理宗的壽筵上，傀儡戲的演出，竟有三次之多。本卷《御教》篇錄有《隨軍番部大樂》，參本卷《御教儀衛次第》篇，知乾道二年（一一六六）至淳熙十年（一一八三）宮廷閱兵時所用「隨軍番部大樂」，用拍板二番鼓二十四，大鼓十，札子九，哨笛四，龍笛四，觱篥二，整個樂隊需五十余人，反映了宮廷器樂合奏的多樣與規模。

卷三《社會》篇記民間音樂團體的社名，如以唱賺著名的「遏雲社」與清樂見長的「清音社」。

卷四《乾淳教坊樂部》篇記各部、色器樂演奏姓名及雜伎演員姓名。南宋偏安一隅，教坊樂隊的規模已相應縮減，但記載中提到姓名的仍有四百九十名之多。

卷六《瓦子勾欄》篇在列出瓦子名後說：「或有路歧，不入勾欄，只在耍鬧寬闊之處做場者，謂之『打野呵』此又藝之次者。」記的是說唱藝人演出的場所。「打野呵」，宋代露天演出百戲伎藝的市語。《酒樓》篇：「又有吹簫、彈阮、息氣、鑼板、歌唱、散耍等人，謂之『趕趁』」；《歌館》篇茶肆中列有「清樂茶坊」，「趕趁祗應撲賣者亦皆紛至」《諸色伎藝人》篇記述影戲、唱賺、小唱、嘌唱、鼓板、雜劇、雜扮、彈唱姻緣、唱京詞、諸宮調、唱耍令、唱拔不斷、說諢話、商謎、傀儡、清樂、吟叫、合笙等藝術品種及說唱藝人的姓名。

卷七《乾淳奉親》篇：「淳熙十一（一一八四）年……上領聖旨，遂同至飛來峰看水簾……後苑小廝兒

三十人，打息氣唱道情。太上云：「此是張掄所撰鼓子詞」。」鼓子詞係宋代流行的說唱伎藝，唱道情，用漁鼓伴奏，鼓子詞或許因此而得名。宋代由於道學思想的影響，士大夫頗醉心於鼓子詞的創作。張掄所作甚多，其中如《踏莎行・山居》十首、《蝶戀花・神仙》十首等，大都是道家之言。可見這種說唱伎藝，和宋以來的唱道情有密切聯係。

卷八《皇后歸謁家廟》篇記賜筵樂次。

卷十《宮本雜劇段數》篇列《爭曲六么》等二百十個雜劇曲目，其中並有兩種諸宮調曲目：《諸宮調霸王》、《諸宮調卦册兒》。（蔡國梁）

# 事林廣記

〔南宋〕陳元靚

《事林廣記》，全稱《新編纂圖增類群書類要事林廣記》，四十二卷。南宋陳元靚編成於宋紹定（一二二八——一二三三）以後至宋亡（一二九七）之前。入元以後曾被多次修訂翻刻。通行本有：一、一九九〇年上海古籍出版社影印《和刻本類書集成》所收日本在元祿十二年（一六九九）翻刻的元泰定增補本。二、一九六三年中華書局影印椿莊書院元刻的至順增補本。三、北京大學圖書館藏元至元庚辰（一三四〇）鄭氏積誠堂

刊本。

陳元靚，宋末元初人，原籍福建崇安，除《事林廣記》外還編有《歲時廣記》、《博聞錄》等書。

《事林廣記》收錄很多與當時民間生活有關的資料，並開拓了類書附載插圖的體例。成書後流傳廣泛。全書分前集十三卷、後集十三卷、續集八卷、別集八卷。

《事林廣記》的音樂資料主要收錄在該書的音樂類、音譜類和文藝類的各卷中。其資料價值主要體現在以下四個方面：

一、宋代「唱賺」研究。在「文藝類·三錦門庭」所附的「酒令」內有一套用俗字譜記寫的宋元民間酒宴時所用的唱賺譜——《願成雙》以及爲唱賺伴奏的鼓板譜一套，名爲《全套鼓板棒數》。書中保存有《圓里圓》唱賺歌詞一套。歌詞前的：「遏云要訣」，講述唱賺的規則和唱法；「遏云致語」中的《鷓鴣天》，爲唱賺演唱前所用的曲牌名。此外還收錄有唱賺蹴球圖一幅。這些記載的圖譜爲了解宋代唱賺和音樂及表演情況，提供了寶貴的資料。

二、古譜研究。《事林廣記》除收錄有用俗字譜記載的唱賺《願成雙》一套和《全套鼓板棒數》一套外，在《管色指法》中，還收有用俗字譜、工尺譜記錄的官笛、羌笛、夏笛、小孤笛、鷓鴣、扈聖、七星、橫簫和竪笛九種管樂器的按孔指法。這一記載爲現代學者確認俗字譜十個基本譜字所代表的相對音高提供了有力的佐證。

三，樂調研究。書中第九卷的《樂星圖譜》，用俗字譜符號說明八十四調各調所用音階，並對照排列了雅樂調名和燕樂調名。也爲今人研究宋代樂調理論提供了可靠的綫索。《樂星圖譜》主要由兩部分構成，主要

部份是用宋俗字譜標明宮調七聲符號的八十四調圖譜，另一部份爲說明圖譜性質的總叙訣與圖譜使用法的三種口訣。近代學者潘懷素先生的研究成果《宋代「樂星圖譜」研究》（中國音樂學院中國音樂研究所一九六五年油印本）較有影響。此外收錄在該書《宮調結聲正訛》中通過變化「結聲」而犯調的實例以及《總叙訣》、《八犯訣》、《四犯訣》、《寄煞訣》等，均爲研究古代犯調理論的重要資料。

四、琴樂研究。該書第七集上卷音譜類中收錄有琴譜總說、右手指譜、左手指譜、琴譜直解和琴曲六首，曲後附有論琴雜著十三則。六首琴曲分別爲《開指黃鶯鳴》（譜旁附有歌詞）、《宮調》、《商調》、《角調》、《徵調》和《羽調》，均不分段，是現存最早的一套琴曲小品集。

該書所收音樂資料極其廣泛，對研究宋代及宋代以前的中國古代音樂有着重要的資料價值。但由於不同時期翻刻本的內容常不一致，且許多資料具有片斷摘錄性質，故使用時應注意不同版本之間以及與其它文獻的參照、比較。（喻　輝）

# 詞源

〔南宋〕張　炎

《詞源》，二卷。南宋張炎撰，成於元大德年間（一二九七——一三〇七）。主要版本有清秦思復《詞學叢

書》刊本、錢熙祚《守山閣叢書》刊本、伍崇曜《粵雅堂叢書》刊本、許增《榆園叢刻》刊本，通行本中華書局排印唐圭璋輯《詞話叢編》本、中國書店影印《詞源疏證》本。

張炎（一二四八—一三二二），字叔夏，號玉田，又號樂笑翁，祖籍秦州成紀（今甘肅天水），後居臨安（今杭州）。南渡功臣循王張俊六世孫。宋亡之前爲貴公子，元軍破臨安，滅宋，家產被籍沒，遂落魄江湖。至元二十七年（一二九〇）秋，他與沈堯道、曾心傳等被徵召去大都（今北京）繕寫金字藏經。蔵事後不受官職，於次年春匆匆南返。此後漫游吳越，曾賣卜爲生，常與鄭思肖、鄧牧等遺民野老過從唱和。延祐二年（一三一五）後，終老杭州。他是宋元之際的著名詞人和論詞家。論詞喜標舉清空騷雅，重視音律，所作筆墨疏宕，意趣高遠，與姜夔爲近。清代浙派詞人對姜、張推崇備至，受其影響很深。著作除《詞源》二卷外，有詞集《山中白雲》八卷，收詞三百餘首。生平事跡散見於鄭思肖、舒岳祥《山中白雲序》及戴表元《送張叔夏西游序》等文獻中，今人馮沅君編有《玉田先生年譜擬稿》。

《詞源》是一部詞學論著，與一般詞話不同的是，它不僅探討了詞的文學創作過程，而且更論述了與詞有關的音樂問題。其緣起據其自陳，是「嗟古音之寥寥，慮雅詞之落落，」所以要「僭述管見」，「與同志者商略之」。書分上、下兩卷，上卷有「五音相生」、「陽律陰呂合聲圖」、「律呂隔八相生圖」、「律呂隔八相生」、「律生八十四調」、「古今譜字」、「四宮清聲」、「五音宮調配屬圖」、「十二律呂」、「管色應指字譜」、「宮調應指譜」、「律呂四犯」、「結聲正訛」、「謳曲旨要」等八條。下卷有「音譜」、「拍眼」、「制曲」、「句法」、「字面」、「虛字」、「清空」、「意趣」、「用事」、「咏物」、「節序」、「賦情」、「離情」、「令曲」、「雜論」等十五條。書後還附有「楊守齋作詞五要」。

這裏專就書中論詞樂的部分略作介紹、分析。「五音相生」條以五行、五常說五音相生，陽律陰呂合聲圖」條除圖示外，更加文字說明，據陰陽之理述六陽爲律、六陰爲呂並配以十二月，「律呂隔八相生圖」、「律呂隔八相生」二條以圖式和文字演示十二律的三分損益法，及其配七聲和隔八相生的旋宮法。其中述十二律命名的意義，引歷代陳說，實與樂理無關。「律生八十四調」、「五音宮調配屬圖」，一則列出旋宮所得八十四種搭配，一則圖示這種關係。「四宮清聲」條注：「今雅俗樂管色，並用四宮清聲煞，與古不同」。「十二律呂」條列十二宮八十四調，並說明今雅俗祇行七宮十二調，而角不預焉。」所列八十四調均標明各調的俗名和結聲，均能幫助人們瞭解歌辭音樂的實際運用情況。古今譜字」、「管色應指字譜」、「宮調應指譜」諸條，所列互爲對比的工尺譜字。宋樂俗字譜和代表管色高下，腔調停頓遲速及七宮十二調的符號，可與姜夔《白石道人歌曲》所錄古今譜法及歌辭旁譜、陳元靚《事林廣記》所記管色指法譜相參證，於考證詞樂頗有重要意義。至於「律呂四犯」、「結聲正訛」二條，又討論了犯調問題，指出：「以宮犯宮爲正犯，以宮犯商爲側犯，以宮犯羽爲偏犯，以宮犯角爲旁犯，以角犯宮爲歸宮，周而復始，」並引姜夔《淒涼犯》詞小序所說存參，可與沈括《夢溪筆談》等所論互相比照。他並强調結聲如有變化，就會犯調走腔，還舉了商調、仙呂宮、正平調、道宮、商宮、高宮、南呂宮因結聲有誤而犯越調、黃鐘宮、仙呂調、中呂宮、正宮、高平調六個實例。上卷末條「謳曲旨要」，則以七言詩形式，對各種體裁的詞曲如令曲、慢曲等應該如何吐聲咬字，發表了自己的見解，在論宮調基礎上進而論歌法，對人們瞭解詞的聲樂情況很有啓發。下卷中，涉及詞樂的主要是前二條，在全書中地位也很重要。「音譜」條强調「詞以協音爲先」，對法曲、大曲、慢曲和引近等歌辭字聲與音律的調諧、曲式與樂器的配合，都作了解說。如「慢曲，引近名曰小唱，須得聲字清圓，以啞觱篥合之，其音甚正，簫則不及

也」等數語，大有助於探究詞與音樂的關係。「拍眼」條則指出：「唱曲苟不按拍取氣決是不勻必無節奏。」所述不僅有法曲、大曲、慢曲、引近，更涉用序子、三臺、纏令及諸宮調。除討論打拍的節奏外，如「唱若法曲、大曲、慢曲、當以手拍，纏令則用拍板，嘌吟詵唱諸宮調則用手調兒」云云，還談到了打拍的方式，都足資參考。

總之，《詞源》所論詞樂部份，對我們探索詞與音樂的關係，考察唐宋燕樂流變乃至金元戲曲，都有相當重要的文獻價值。雖然其中所述有些與他書記載相牴牾，且時或點到爲止，在彼言簡意賅，在我則索解爲難，但一者論詞樂專著存者極少，二者張炎本人精於音律，所以它們提供了許多綫索，可供人們研究。

從音樂方面研究《詞源》的專著，主要有晚清鄭文焯《詞源斠律》（《書帶草堂叢書》本）、近人蔡禎《詞源疏證》（金陵大學中國文化研究所叢刊本，一九八五年中國書店據以影印）、今人鄧孟津《詞源解箋》（浙江古籍出版社一九九〇年版）。清凌廷堪《燕樂考源》、今人丘瓊蓀《白石道人歌曲通考》中，也有一些關於《詞源》音樂的論述。（龐　堅）

# 文獻通考·樂考

〔元〕馬端臨

《文獻通考·樂考》，二十一卷。元馬端臨著。《文獻通考》全書共三百四十八卷，《樂考》載在卷一二八

至卷一四八。約成於元大德十一年（一三〇七）。此書在元泰定年間（一三二四——一三二七）即已刊行，有泰定年間西湖書院刻元明遞修本。通行本有一九八六年中華書局影印上海印書館《十通》本。

馬端臨（一二五四——一三二四），字貴與，江西樂平人。其父馬廷鸞，宋度宗朝曾官右丞相兼樞密使，學問淵博，著書多種。馬端臨自幼在父親督促下學習，後又從學於理學家曹涇。咸淳八年（一二七二），以蔭補承事郎。咸淳九年漕試第一。入元，以親老辭官，至元間（約一二九三）始出任慈湖書院山長，後又歸教於鄉。延祐五年（一三一八）復起爲柯山書院山長，至治三年（一三二三）遷臺州路學教授，不久即去世。著述除《文獻通考》外，有《義根守墨》、《大學集傳》、《多識錄》等。生平事迹見《宋元學案》卷八九、柯劭忞《新元史》卷二三四、王棻《補元史馬端臨傳》（載《柔橋文鈔》卷一四）。

《文獻通考》是繼《通典》、《通志》之後又一部專門論述歷代典章制度的著作，上起遠古，下至南宋寧宗嘉定末年。全書以《通典》爲藍本，唐玄宗天寶以前略作增補，此後則廣採各種文獻資料而成。《樂考》在全部二十四考中位次《王禮考》，居第十五，講了音樂制度的變遷，樂器、樂理的發展等等。第一卷到第三卷，爲「歷代樂制」，前二卷基本上取材於正史樂志及杜佑《通典》，後一卷論述宋代樂制，較有文獻價值，可與略後撰成的《宋史·樂志》等相參證。在對宋諸朝樂制進行考察後，他說：「嘗試論之，樂之道雖未易言，然學士大夫之說則欲其律呂之中度，工師之說則不過欲其音韻之入耳，今宋之樂雖屢變，……然則學士大夫之說卒不能勝工師之說，是樂制雖曰屢變，而元未嘗變也。蓋樂者，器也，聲也，非徒以資議論而已。今訂正雖詳而鏗鏘不韻，辨折雖可聽而考擊不成聲，則亦何取焉。」這番話，對今天我們研究古代音樂，很有啓發性。第四卷篇幅相對而言較長些，爲「歷代製造律呂」，從黃帝說起，講到宋徽宗，與前數卷不同的是主要論述律

呂宮調的測定及其變化，從中可以看到對「三分損益法」的不同理解與運用。其間宋代的內容所占比重較大，也較有參考價值。他總結宋代求古律的嘗試說：「以古往今來觀之，未有千年而同一度量衡者也，蓋隨世立法，隨地從宜，取其適用，而初無害於事，固不必盡同也；至律則差之絲忽，不能以諧聲，聲不諧不足以爲樂，……後之儒者病律之不和，議欲更律，而更律之法，或取之積黍，或求之古之度量，使我們能夠對度量衡缺乏固定性導致律呂在各朝代衆說紛紜有所了解。第五卷爲「律呂制度」，首引朱熹《儀禮經傳通解鐘律篇》，說明五聲十二律三分損益法及旋宮法，所述極細。第六卷爲「度量衡」，考歷代與定音律有關的度量衡器。第七卷爲樂器「金之屬」，本於《通典》而加以推行，分雅部、胡部、俗部三類，雅部所述，頗引宋陳暘《樂書》之說爲證，比較引人注意的是「編鐘」條，有關宋代樂器編制的資料，頗能考見燕樂高度發達情勢下雅樂的狀況。而「青赤黃白黑鐘」條，記宋徽宗時鑄景鐘事，亦足證古代政治與音樂的微妙關係。「金錞、錞于」條記錞于形制，引洪邁《容齋隨筆》中所錄考古發現以與古文獻參證，尤爲難得。胡部所述，除《通典》講到的方響、銅鈸、銅鼓外，另有高昌的銅角、南蠻的銅鉦以及鐵拍板、銅鑼等。俗部所述，雜取前人著述中有關記載。如戴延之《西征記》中「博山鐘」、虞喜《志林》中「古文鐘」之類，是鐘的掌故，與樂器分類無關；而如鐵笛、銅琵琶、刁斗、銅鐵磬、鐵簧等，則是地道的實用樂器。其中記華歆與管寧鋤園得金管，並認爲這也是一種樂器，顯然有誤，蓋讀《世說新語》句讀弄錯，「得金」之金與「管寧」之管合成了金管。第八卷爲樂器「石之屬」、「土之屬」，亦分雅、胡、俗三部，多引陳暘《樂書》述其樂理，而所錄樂器則較《通典》爲廣，然較爲雜亂。石屬除專論編磬之制外，徵引多種文獻，所列有《梁州記》中的玉笛、《續齋諧記》中的玉琴、《杜陽雜編》中的玉方響等，而《石鐘山記》中的石鐘則顯然不是樂器。又緯書所記玉鼓、黃帝獻西王母之玉琯當然更不足信。土

屬俗部記民間用九甌(或十二)盛水擊之成樂，頗值得治音樂史者注意。另記塤的孔數、缶的編階，以及阮咸墓中瓦琵琶、宋約書中瓦腰鼓諸條，亦有參考價值。卷九爲樂器「革之屬」，雅部基本上引《樂書》之說成文，多爲古禮書所見所用上古樂器。胡部所列與《通典》基本相同，多鞉牢一種，另引《左傳》有密須鼓，似較迂曲。俗部所列名目繁多，有搁鼓、羽葆鼓等，基本上形制沒什么大的不同，主要是鼓架、鼓飾及應用上有些差異。第十卷爲樂器「絲之屬」，雅部琴、瑟都分列大、中、小數種，除引《樂書》外，又引《容齋隨筆》考證李商隱《錦瑟》詩，並述姜夔定瑟之制。胡部所列，與《通典》無大區別，惟更細密，除論形制外兼及故事，有胡琴、奚琴、匏琴、大、小箜篌及竪箜篌、鳳首箜篌、搊琵琶及大、小琵琶、秦漢琵琶、昆侖琵琶、蛇皮琵琶、屈茨琵琶，卧箏、彈箏。俗樂部列各種弦數不等的琴、瑟、琵琶、箏，內容繁雜，雖記事頗足參考，然如「素琴素瑟」條引陶淵明撫無弦徽之素琴事，則與音樂史無關，「靜瑟」條引《拾遺記》，又怪誕雜稽，似不必采入。第十一卷爲樂器「匏之屬」、「竹之屬」，前者胡部、俗部之笙與雅部實無大別，管數增減而已，分部似無意義，所當留意者爲葫蘆笙，亦即瓢笙，另有擊竹一器，恐以列入「竹之屬」較好。後者所列雅、胡、俗三部樂器，大類并沒有超出《通典》範圍，但在采摭資料上豐富得多，尤喜徵引陳暘《樂書》。然引《洞冥記》中「霜條篪」之類，未免好奇過甚，而記合兩管有簧飾鳳之「雙鳳管」，曲竹制成頭如駱駝之「駱駝管」等，則有助於研究者考察樂器的發展史。第十二卷爲樂器「木之屬」及「八音之外」，所列木類樂器比《通典》多出木腰鼓。而八音樂器材料之外的螺、蠡、骨管、牙管、玳瑁笛等，亦爲《通典》所未及錄，不過將一些鐘鼓架名稱列入，似不妥。卷十三爲「樂懸」，特辟卷目述古代各種身份各等級的人，在各種場合的音樂活動中，符合禮制的樂器組合配置、懸挂情況，並附有「堂上堂下樂圖」、「判懸之圖」、「特懸圖」、「宮懸之圖」、「軒懸之圖」，所記宋人樂懸情況，尤足重

視。卷十四至卷十六爲「樂歌」，由《尚書》中所記古歌、《詩經》樂歌始，經漢魏六朝樂府，講到唐宋燕樂樂歌，多次徵引《通志・樂略》，於宋代並特設整卷篇幅敘述。不過唐宋兩朝所錄多郊廟燕射歌曲，唐聲詩和雜言歌辭以及宋曲子詞的樂調曲名很少收錄，這無疑是箇缺點。而他針對《樂書》謂唐玄宗天寶末年下詔選調法曲與胡部新聲合作，遂及安祿山之難，實爲有所感召，說：「然成周之時，未嘗不以夷樂參用於祭享之間也，跡明皇所以召釁稔禍者，自有其故，豈皆人破合奏致之乎？」則所見極爲通達。卷十七卷十八爲「樂舞」，從黃帝「雲門」樂舞說起，似嫌迂遠，然記「帗舞」、「羽舞」、「旄舞」、「干舞」等條則足資參考，又記「舞器」「舞衣」及「舞綴兆」（隊列）數條均值得重視。另宋代舞製亦可從中查得。卷十九爲「俗部樂」，由清樂之始清商三調始，一直講到宋教坊和大晟府樂曲、樂隊的沿革情況。引《中興四朝樂志敘》所述，頗有文獻價值。這二卷可以說內容很精粹。卷二十爲「散樂百戲」，多取自《通典》，略增唐宋時資料，而所述多爲雜技藝術。可注意者，爲「鼓吹」條，他說：「《鼓吹》與《鐃歌》自是二樂，其用亦殊，似漢人已合而爲一」。又說：「蓋《鐃歌》上同乎國家之雅頌，而《鼓吹》下儕乎臣下之鹵薄」，今人蕭滌非《漢魏六朝府文學史》辯之非是，誠然。第二十一卷爲「夷部樂」及「徹樂」，前者亦本於《通典》，記東夷、西戎、南蠻、北狄之樂，所列國名有所增廣，多出新羅、日本、牂牁、南詔、彌臣等。缺點在於沒有歷史概念，將不同時期、不同朝代的國名、種族名混在一起敘述，顯得比較亂。不過，其中仍有珍貴史料可考見中原（國）與外族（國）的音樂交流情況。後者記因種種原因罷樂的歷史事件及有關論述，與音樂本身沒多大關係。

總之，《文獻通考・樂考》是具有相當文獻價值的一部音樂制度論著，《四庫全書總目》評其全書「條分縷析，使稽古者可以案類而考，又其載宋制最詳，多《宋史》各志所未備，案語亦多能貫通古今，折衷至當，雖

稍遜《通典》之簡嚴，而詳贍實爲過之」，對於《樂考》，同樣適用。（龐　堅）

# 唱　論

〔元〕芝　菴

《唱論》，一卷。元芝菴撰。此書最早見於楊朝英所編《樂府新編陽春白雪》《唱論》首卷，其最早刻本刊於元至正間，故《唱論》應作於元惠宗至正以前。作者生平事蹟無考，據《陽春白雪》本《唱論》所署「燕南芝菴先生撰」題款，應爲南燕（今河南延津縣）人。此書今有較詳備的整理本，即周貽白《唱論注釋》，載《戲曲演唱論著輯釋》，中國戲劇出版社一九六二年出版、一九八三年重印。其它通行本有：《中國古典戲曲論著集成》本，中國戲劇出版社一九五九年出版、一九八〇年重印；傅惜華輯《古典戲曲聲樂論著叢編》本，人民音樂出版社一九五七年出版、一九八三年重印；任訥輯《新曲苑》本，一九四〇年上海中華書局排印；《南村輟耕錄》本，有中華書局一九八〇年校點本；《陽春白雪》本，有中華書局一九五七年排印《新校九卷本陽春白雪》；《元曲選》本，有中華書局一九七九年重印本。

《唱論》是我國古代論述金元時期戲曲的一部古典戲曲聲樂的著作，共二十七節（條），節不標題，未排序號，極爲簡略，不足二千字，內容卻很廣泛。包括：

（一）幾位古代音樂家、唱歌家的姓名。（二）道、僧、儒三教所唱不同。（三）唱奏比較，人聲勝於絲竹。「絲不如竹，竹不如肉」，「取來歌唱里，勝向笛中吹。」（四）歌唱要注意：「歌之格調」，「歌之節奏」，「聲有四節」，「聲要圓熟，腔要徹滿。」（五）大樂（大曲）的名目，及不同地區所唱不同的曲調。（六）換氣的方法：「有偷氣，取氣，換氣，歇氣，就氣，愛者一口氣。」（七）歌曲門類，有曲情，有宮調，有江景，有凱歌，棹歌、漁歌、挽歌、楚歌、杵歌。（八）歌曲內容，有桃花扇、竹葉樽，柳枝詞……雨窗雪屋，柳外花前。」（九）歌之宮調，六宮十一調，共計直七宮調。（十）詞曲關係，「有字多聲少，有聲多字少。」（十一）唱者各不相同，「有學唱的，有能唱的。有會唱的。」「男不唱艷詞，女不唱雄曲。」「凡人聲不等，各有所長。」有的不合簫管。「有唱雄壯的」，「唱得蘊拭的」，「唱得輕巧的」，「唱得本分的」，「唱得用意的。」有的歌者有「節病」，「聲病」，「添字節病」。（劉國傑）

# 太音大全集

〔明〕 袁均哲

《太音大全集》，原名《太古遺音》，五卷。前四卷爲前集，末一卷爲後集。原佚作者名氏，今據卷五《琴操辨議》條下落款判爲明袁均哲編著。此書原爲南宋田芝翁所輯《太古遺音》，計有三卷。南宋嘉定間楊祖雲

更名爲《琴苑須知》。後屢經增訂翻刻。通行本有：一、《太古遺音》二卷，現僅存上卷殘本，明刊本。不著編撰人，北京圖書館藏。爲該書現存最早版本。二、清述古堂舊藏明正德間刊本《太音大全集》，五卷。北京圖書館藏，爲袁均哲之重編本。三、《新刊太音大全集》五卷，明嘉靖書林汪諒翻刻本。四、明正統抄本《太音大全集》，內容基本上與明正德間刊本相同。上述前三個版本，均已由中華書局影印出版。一九八一年版《琴曲集成》第一册中收錄了前兩個版本，一九六一年版《中國古代版畫叢刊》收錄了第二個版本，一九六三年版《琴曲集成》第一集上册收錄了第三個版本。

袁均哲，生平不詳。其編撰《太古遺音》事，見於《明史·藝文志》、《國史經籍志》等書。另《中國人名大辭典》（商務印書館民國十年版）稱他爲「建昌人，字庶明。正統中知彬州。」「有《群書纂類》」。

《太音大全集》內容主要涉及以下五個方面：

一、古琴製造工藝。

這部分的內容主要收錄於第一卷中。主要章節有「造琴法度」、「灰法」、「糙法」、「煎糙法」、「合光法」、「退光出光法」、「又法」、「安徽法」、「綴徽法」、「磨殺法」、「辨絲法」、「大琴弦」、「中琴弦」、「小琴弦」、「袖琴弦」、「纏紗」、「加減墜子法」、「打法」、「煮法」、「用藥」、「纏法」、「論徽」、「論弦」、「臞仙琴壇十友」、「制度」等。分別詳細介紹了琴身、琴弦、琴徽等古琴各具體部件的製作方法和過程。此外，第四卷中的「琴本制起法象」、「絲附木論」、「琴材論」、「琴軀說」等也涉及古琴製造工藝。

二、歷代琴式。

該書的第二卷全部爲歷代古琴樣式，共收錄了五十一張歷代名琴。前三十八張有圖樣和文字說明，後

十三張有文無圖。

三、古琴演奏技法和譜字解釋。

該書除第二卷外的各卷都涉及到這部分的內容。第一卷中的「撫琴論」、「撫琴勢」、「上弦法」、「上弦手法」、「調弦手法」、「古人抱琴式」、「今人抱琴式」、「彈琴家數」、「左手用指」等均涉及演奏技法以及與演奏有關的上弦、持琴等方法。第三卷全部爲指法手式形象圖。左右手共計三十三種手勢。每幅手式圖下都注有文字解釋。「辨指」爲蔡邕、趙耶利等人對指名和右手基本八法的解釋。第四卷中「彈琴法」、「琴經須知」的內容也主要爲演奏技法。第五卷的內容以解釋演奏指法和譜字爲主。「琴譜總說」、「指法」、「手訣」、「彈琴法第六」、「彈琴之要有五第七」、「指象第八」、「對琴法第九」、「調琴指要第十一」、「彈琴五功第十二」、「十善第十三」、「五能第十四」、「九不祥第十五」、「五病第十六」、「十病第十七」、「五謬第十八」、「五不彈第十九」、「彈琴大病有七第二十」、「彈琴小病有五第二十一」等章節的內容主要爲具體的古琴演奏技法。「右手指法」、「左手指法」、「左手指法譜」、「字譜」、「唐陳居士聽聲教應指法並注譜訣」、「右手譜字偏旁釋」、「左手譜字偏旁釋」等章節主要列舉和解釋各種古琴譜字及指法符號。「外調轉弦」、「品弦法第十」、「調弦指要第十一」、「轉弦宗派」、「上弦法第四」、「珍弦第五」、「調弦第二十三」、「知音端緒第二十四」等介紹各種琴調的調弦方法。其中某些內容對琴律學研究有重要的參考價值。

四、琴論和古琴音樂美學。這部分的內容主要收錄在第四卷中。該卷的「群書要語」、「彈琴賦」、「儀式」、「琴制尚象論」、「琴議篇」、「三聲論」、「論弦象七星」、「取聲用指兼述琴人善惡」、「五音審辯乃可議琴」、「彈琴有七要」、「琴有九德」、「琴有四虛」、「琴有所宜」、「琴不妄傳」等涉及歷代典籍中有關琴、琴人和琴曲

的記載、古琴音樂的美學價值和對琴人自身修養的要求等。這些記載對於研究中國古琴音樂美學體系（琴道）的形成和特點有重要的參考價值。

五、琴曲。該書第五卷收錄了宮意、商意、角意、徵意和羽意五首琴曲小品以及按琴調分類的六十多首琴曲曲名。

該書爲現存最早的琴論專集。書中保存的許多早已散佚的唐宋琴書、琴譜對於鑒別音樂史料的真僞，研究古琴音樂發展史有着極其重要的參考價值。（喻　輝、戴　微）

# 琴書大全

〔明〕蔣克謙

《琴書大全》，二十二卷（輯者自序稱二十册）。明蔣克謙輯。成書於明萬曆十八年（一五九〇）。現存見有文化部文學藝術研究院音樂研究所藏明刊精刻本（佚卷六、卷九全卷，卷七首頁，卷十五第三十七頁），天津人民圖書館、上海圖書館各收完整刻本一部。《千頃堂書目》著錄《永樂琴書集成》的子目與此書相同（原本在臺灣），但有學者認爲，《永樂琴書集成》可能是明代書商的僞作。文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會所編《琴曲集成》將《琴書大全》收入第五册，用音樂研究所藏本影印，殘全部分以天津人民

圖館藏本補足，於一九八〇年由 中華書局出版。

蔣克謙（生卒年代不詳，活動年代約當（一五六二——一六二七間），字國光。金臺（今河北易縣東南）人，先世爲直隸徐州（今江蘇徐州）人。官拜錦衣衛都 指揮僉事。蔣氏性清修澹泊，喜讀古名人書，善彈琴，精於繪畫。家中多藏圖書、名人書畫真蹟。《琴書大全》是積四代人的成果而成。蔣氏高祖敷，是嘉靖皇帝章太后之父，僻性嗜琴，常從古代典籍中手錄有關古琴的資料，但未能成就付梓。其祖父輪方、父榮繼先祖之志，對資料又進行了擴充拓展而初具規模。至蔣氏，所遺資料已散亂無紀，於是邀請海內琴士「參互考訂，失序者理之，差訛者正之，缺文者俟之，分門析類，纖悉無釐而爲二十册」，並自捐資刻印刊行。

《琴書大全》，是一部關於古琴的類書。卷首有萬曆十八年（一五九〇）蕭大享序和蔣氏的自序，序後爲目錄。編末有趙鵬程跋。前二十卷爲琴論，後兩卷爲琴譜，譜前有蔣氏的附言及譜目，計收錄六十二曲。

《琴書大全》輯錄古琴資料所涉獵的古籍的範圍很廣，內容極其豐富，幾乎包容了古琴的一切方面，現略舉幾例作一簡介：

一、「序琴」（卷一）部份，集中了《白虎通》、《爾雅疏》、《琴史》、《路史》等十六種古籍的有關古琴的起源、樂器的性質及社會功能的各家看法。如《琴操》：「伏羲作琴」，其目的在於「修身理性返其天真」；《淮南子》載「神農氏初作琴」；《風俗通》指出，古琴因其「大聲不諠譁而流曼，小聲不湮滅而不聞」，所以「適足以和人意氣，感人善心」，具有禁邪而正人心的作用；《樂書》則從「樸散而爲器，理覺而爲道」的思想出發，認爲彈琴須達到「出乎樸散之器」，而「入乎覺理之道」才是最高境界。所以士君子應以琴作爲「常御之樂」；崔遵度《琴箋》則以爲作「易」是爲「考天地之象」，而作「琴」就是用以「考天地之聲」。

二、「聲律」，分上、下，別爲卷二、卷三。這一部份，引述了揚雄、朱熹、陳敏子等人及《白虎通》、《琴史》等古籍關於檢五音十二律生成法、琴律、琴調（即定弦法）等方面的理論。

揚雄所論宮、商、角、徵、羽五聲，淵源古老，反映了先哲對五聲認識的獨特的思維方法。古人將五聲與五行、四方、四時、五味、五臭、五色、五臟、五性、五情等相比附、匹配，以解釋世事萬物之間接關係。如宮：其行土，其方中，其時季夏，其味甘，其臭香，其色黃，其臟脾，其性信，其情恐；商：其行金，其方西，其時秋，其味辛，其臭腥，其色白，其臟肺，其性義，其情怒。其它角、徵、羽皆一一分述。

「聲律」卷，幾乎全書收錄了極爲罕見的元陳敏子的《琴律發微》。此作據陳氏自序說，是爲補徐理《琴統》、《玉譜》之所不及，試圖以「下俚膚淺」的辭語，使學琴者「可以知十二律之於某弦所以還相爲宮，而於某弦之所以爲商、角、徵、羽」的道理，並「旁及諸家定律、定徽、製曲之說。」書中分：「十二律分配五弦還宮要訣」；「十二律分配五弦定法」；「各弦具十二律圖」（附十二張圖示）；「十二宮按弦聲律圖」；「十二宮泛聲協律」；「十二律相生積實數並論」等問題，其論述完備而詳盡。

三、「琴制」（卷四）。首有琴面、槽腹、琴背的釋名。後輯錄田紫芝、楊祖雲、僧居月等人論述琴面、槽腹、琴背的制度：製琴各道工序的操作方法（灰法、糙法、合光法、退光法、安徽法等）；選取琴材的標準。僧居月還就鑒定古琴的優劣提出需具備：「九德」（奇、古、透、靜、潤、圓、清、勻、芳），而忌「四虛」（兑虛、散虛、濁虛、清虛）。

《琴史・擬象》闡述了古人觀自然之象以定琴的形制，並表達一定的意義：「隆其上以象天也；方其下以象地也；廣其首，俯其肩，象元首股肱之相得也；三才之義也；高其前以爲岳，命曰臨岳，象名山峻極，可以

興雲雨也，虛其腹以爲池，一曰池，一曰濱，象江海幽深可以蟠靈物也……」。製器必有象，觀其象寓其意，這是中國傳統的思維方法。

四、「損法」(卷八)。首有「釋譜」，分述左、右手指法譜字。後輯錄主陳居士、成玉間、陳拙等琴人關於古琴左、右手指法譜字及其彈法說明，其中以陳拙指法的論述最爲詳盡。與衆不同的是，陳氏還對下指取聲，古琴曲譜字句的節奏處理，取聲手勢，撫按手勢等作了詳細的說明。

「指法手勢圖」(卷九)，是以綫條勾勒各種飛禽走獸、昆蟲的動態姿勢，形象地說明各種指法的要領。如：以「落花隨水勢」示「遊吟」，以「粉蝶浮花勢」示「泛音」，以「幽禽啄木勢」示「虛罨」等。這種以手勢而像物，是用以「開悟新學」的方法。

除上述內容外，《琴書大全》還引述了歷代琴式(共列一二六種，有說明，其中六十五種有附圖，但奚琴、胡琴等六種明顯不屬於琴類)；琴徽定弦；琴弦製法；彈琴要訣；論音、審調、製曲、轉弦；琴曲解題(計收一四九條)；歷代彈琴聖賢(計收二〇三人，並附簡介)；記事雜錄；琴文(八十二篇)；琴詩(計收四六〇首)。

《琴書大全》在存見的琴譜中，以資料的全備而著稱。它將散見於子、史、經、傳各種古籍中有關古琴的論述、記錄、詩、賦、讚、銘彙集一身，集前世琴學研究之大成，爲後世學者提供了大量的、難得可貴的資料，是研究古琴的重要工具書。　(林友仁)

# 樂律全書

〔明〕朱載堉

《樂律全書》，十四種書彙編本，以不分卷的書爲一卷，全書共四十八卷。明代朱載堉著。著者於明萬曆三十四年（一六〇六）將此書進獻朝廷，最早成書的《律曆融通》序於明萬曆九年（一五八一），故可知全書各部是自一五八一年起最遲至一六〇六年期間陸續完成的。此書中明萬曆年間的鄭藩刻本，以一九三一年商務印書館《萬有文庫》影印鄭藩刻本爲最常見。

朱載堉（一五三六——一六一一），字伯勤，號句曲山人。祖藉安徽鳳陽，明宗室鄭恭王朱厚烷之長子。嘉靖二十九年（一五五〇），朱厚烷因進諫後又遭人誣告而被削爵禁錮於鳳陽。朱載堉見其父非罪見繫，就在宮門外築土室獨居，潛心研究樂律、數學、曆法達十九年，直至其父獲釋復爵後才復入宮。萬曆十九年（一五九一）父死後，不襲爵位，以著述終身。著作除《樂律全書》外，尚有《嘉量算經》、《律呂正論》、《律呂質疑辨惑》、《圜方勾股圖》和歌詞集《醒世詞》等。《河南通志》還錄有他的書目《韻學新說》、《切韻指南》和《先天圖正誤》三種，今不見流傳。

《樂律全書》是一部囊括律學、樂學、舞學、曆法、算學等多種學科的綜合性巨著。全書由《律曆融通》、

《律學新說》、《樂學新說》、《算學新說》、《律呂精義》、《操縵古樂譜》、《旋宮合樂譜》、《鄉飲詩樂譜》、《六代書小舞譜》、《小舞鄉樂譜》、《二佾綴兆圖》、《靈星小舞譜》、《聖壽萬年曆》、《萬年曆備考》等十四種彙集而成。全書音樂舞蹈直接有關的內容主要有以下幾個方面：

一、明確區分律學、樂學、舞學爲三門獨立的學科。在朱載堉之前，古籍中常將律和曆合稱：「律曆」，又把律和樂合稱「樂律」，把音樂和舞蹈合稱「樂舞」。而《樂律全書》中則有《律學新說》、《樂學新說》，又在《律呂精義·外篇》卷九、卷十中提出了「舞學」一詞並釋其內涵，列出了舞學、舞人、舞名、舞器、舞佾、舞表、舞聲、舞容、舞衣和舞譜等十個方面的內容。這就在理論上使律學、樂學和舞學成爲三門獨立的學科。

二、完成了十二平均律的數理計算。朱載堉集我國古代律學之大成，在將明代以前的律學作了系統地梳理之後，創立新法，終於解決了在他之前的律學研究中未能實現的「黃鐘回歸本律」的問題。他在《律曆融通》(序於一五八一年)、《律學新說》(序於一五八四年)和《律呂精義》(序於一五九六年)三部著作中，詳細地論述了他所發明和命名的「新法密率」(即十二平均律)。所謂「新法」，系針對舊三分損益法而言；所謂「密率」，指用數學方法求得十二律每「律」的等比數後再產生的十二平均律。朱氏最初在《律曆融通》中以縮小舊三分損益法分數式中的分母數來求得律間的等比數，即將「三分損一」之三分之二變成七四九一五三五三八分之五〇〇〇〇〇〇〇〇，將「三分益一」之三分之四變成七四九一五三五三八分之一〇〇〇〇〇〇〇〇，然後按上下相生之序求得十二平均律。其後在《律學新說》和《律呂精義》兩書中先用開方之法求得律間的等比數，然後再產生十二平均律。其生律方法：設倍黃鐘律之律長(弦)二尺，則正黃鐘律之律長一尺。以倍黃鐘律之律長開平方即得倍蕤賓律，以倍蕤賓律之律長開平方即得倍南呂律，再以

倍南呂律之律長開立方即得倍應鐘律，從而求得了正黃鐘律和倍應鐘律之間的比數。這個比數也就是「密率」相鄰兩律之間的比數。有了這個比數，就可以求得其他諸律之十二平均律的律長。在《律呂精義》中，朱載堉用新法所求得的「密率」，除黃鐘律之外的其餘十一律，各律的長度均用二十五位數表示，以顯示其「密率」的精確程度。

三、將律學研究成果付諸實踐。朱載堉在《律學新說》一書中試將其發明的「新法密率」付諸實踐。他在總結前人制作律準經驗的基礎上設計了一架律準，名曰「均準」。此準「施十二弦，列十二徽」，十二徽即十二平均律的律位，按此十二徽就可以調出準上的十二平均律定弦，在十二弦十二徽上連空弦音在內可彈出一百五十六個十二平均律音，亦可奏十二宮六十種調式的十二平均律樂曲。在《律呂精義》中又將「新法密率」應用於管律，設計了三十六支十二平均律律管。其法除各律管（通底幵管）的長度由低音管到高音管依次除以二的十二次方求得之外，再將它們的內周、內徑、外周、外徑依次除以二的二十四次方，故由低音到高音的十二平均律律管，它們的通長、內徑、外徑之尺寸數均遞次縮小。此種管律，後世稱之爲「異經管律」。

四、對於古樂器和舞器的考證。《律呂精義・內篇》卷八、卷九爲《樂器圖樣》，作者按周代的八音樂器分類，對上古時期的樂器進行考證，其中包括古管、古籥、古篪、笙、竽、古塤、琴、瑟、古鐘、磬、鼓、柷、敔、舂牘等多種樂器和干、戚、羽籥、旄等舞器。在考證中除用文字說明之外，多半均畫出圖像。

五、記錄了大量樂譜。舞譜。在《樂律全書》中，含有多部記錄樂譜和舞譜的著作，約占全書的一半篇幅。《律呂精義・內篇》的《旋宮琴譜》爲了說明五音琴、七音琴和瑟的旋宮之法，就用減字譜列舉了六十首分屬不同調的五聲琴曲，又用減字譜和律呂字譜列舉了十二首分屬不同均的琴瑟合奏譜。《操縵古樂譜》和《旋

宮合樂譜》二書是爲學樂者習古樂而作兩部合樂譜。前者分別用律呂字譜、減字譜、工尺譜和記錄人聲和瑟、琴、竽、笙、塤、籥等管樂器以及搏拊、鐘等打擊樂器的《股肱喜哉》合樂，後者用同樣的記譜法記錄了「若學者多，用八十人，若學者少，用四十人」唱奏的《關雎》合樂，並附有兩種編制的樂器排列和舞隊位置「設樂圖」。《鄉飲詩樂譜》六卷系朱氏據《周禮》所載鄉飲酒禮而創作的詩樂，其中不僅爲《詩經·小雅》中的諸詩譜曲，而且還補作了原本有目無詩之六笙詩的歌詞和曲調，另將《周南》十一篇、《召南》十四篇亦全部配曲。舞譜有《六代小舞譜》、《小舞鄉樂譜》、《二佾綴兆圖》和《靈星小舞譜》四種，記譜方法以圖像爲主，配以文字說明。在《靈星小舞譜》中還錄有用工尺譜記寫的伴舞歌曲《豆葉黃》、《金字經》、《鼓孤桐》和《青天歌》四首，均爲標明準確節奏的合樂譜。

《樂律全書》的最大成就在於在世界上率先完成了十二平均律的數理計算，因而在世界文化史上具有崇高的歷史地位。

有關《樂律全書》的研究著作主要有，(日)山品莊司《律呂精義與律原發揮》(音樂株式會社，一九八四年)、馮文慈點註《律學新說》(人民音樂出版社，一九八六年)、戴念祖《朱載堉——明代的科學和藝術巨星》(人民出版社，一九八六年)等。（陳應時）

# 三才圖會

〔明〕王圻、王思義

《三才圖會》，又名《三才圖説》，一〇六卷。明王圻、王思義編輯。約成於明萬曆三十七年（一六〇九）。通行本有：一九八五年上海古籍出版社影印萬曆王思義校正本、一九八七年江蘇廣陵古籍刻印社影印清乾隆二十六年高暉堂刊本、一九六三年中華書局《中國古代音樂史料輯要》（第一集）中影印萬曆刻本。後一本在一九七〇年由臺灣成文出版社翻印。

王圻，字元翰，號洪州，上海人，明嘉靖四十四年進士。官歷知縣、御史，因得罪權相，貶爲邛州判官，後官至陝西布政司參議。辭歸故里後，以著書爲事，卒年八十五歲。著有《續文獻通考》二百五十四卷，《東吳水利考》十卷，《稗史彙編》一百七十五卷等。王思義，字明允，王圻之子，以著述承其家學，著有《宋史纂要》二十卷，《香學林集》二十六卷，《故事選要》十四卷。

古人稱「天、地、人」爲三才。本書彙輯衆書有關天、地、人之圖譜，故名「三才圖會」。全書分爲十四類：天文四卷、地理十六卷、人物十四卷、時令四卷、宮室四卷、器用十二卷、身體七卷、衣服三卷、人事十卷、儀制八卷、珍寶二卷、文史四卷、鳥獸六卷、草目十二卷。彙集諸家書間有關天地諸物圖形和人物圖像，對每一

事物先摹其圖象，後加以說明。偏重通俗性和實用性，采集廣博，圖文并茂。是收集古代文物、人物圖象的重要工具書。清代《古今圖書集成》之圖也多取自本書。

《三才圖會》「器用」第三卷爲樂器，收錄的樂器有鐘、鏞、專鐘、編鐘、歌鐘、金淳、淳于、鐸、磬、玉磬、天球、編磬、笙磬、頌磬、大琴、小琴、小瑟、大瑟、中瑟、小瑟、次小瑟、言簫、韶簫、管、笛、大篪、小篪、笙、巢笙、大竽、小竽、大塤、小塤、拊、鼓足、建鼓、雷鼓、應鼓、提鼓、方響、羯鼓、阮咸、琵琶、海螺、腰鼓、木魚等七十餘種，尤以打擊樂器的品種最全。「器用」第四卷爲舞器，收錄有戚、龠、翟、旌、節、相、應、牘、雅、金鉦、虎候、豹候、熊候、麋候、大候、二正候等四十餘種舞蹈用具。每種樂器和舞器除圖像外尚附有文字解說：「人事」一卷有「鼓琴圖」，內容有手指名稱圖，左右手指法圖，左右手指法及譜字的考證，然後是六首琴曲小品，分別是宮意、商意、角意、商角意、徵意和羽意，旁邊注有歌詞和後記。「人事」第九卷爲律呂和樂舞圖。內容有「大合樂四表六舞會位圖」、「太極元氣圖」、「河圖五聲圖」、「洛書八音圖」「黃鐘生十一律內積該數並十二宮圖」、「大合樂宮角徵羽九變總圖」、「律呂應二十四時陰陽升降音比宮角徵羽之圖」、「堂上堂下樂圖」、「六律六呂隔八相生圖」、「五聲八音八風圖」、「五音相生次序圖」、「三分損益圖」、「十二律同類娶妻隔八生子圖」、「十二律相生相應同心一統圖」、「樂圖」、「九奏樂圖」、「四夷樂圖」、「大成殿雅樂舞生圖」、「舞圖」、「文舞圖」、「武舞圖」、「文武二舞圖」、「四夷舞圖」。「人事」第十卷爲百戲圖，收錄有土圭、投壺、雙陸、擊壤、蹲鼓、牧笛、傀儡、角地、打彈、走火等二十餘種百戲表演圖像。

《三才圖會》中的音樂資料對研究我國古代樂舞以及樂器發展史、琴樂展史和樂律史均有着重要的參考價值。（喻　輝）

# 谿山琴況

〔明〕　徐上瀛

《谿山琴況》，明徐上瀛撰。成於明崇禎十四年（一六四一）以前，是一篇有關七弦琴表演美學的重要文獻。通行本有：清康熙十二年（一六七三）《大還閣琴譜》本（見一九八二年中華書局《琴曲集成》第十册影印本）、清康熙五十四年（一七一五）刊本《琴學正聲》（見一九八九年中華書局《琴曲集成》第十四册影印本）、一九八一年人民音樂出版社《中國古代樂論選輯》本，以及其他註釋本。

徐上瀛，又名烘，字青山，號石泛山人，江蘇太倉人。生卒年代不詳，一六五七年猶在世。明萬曆（一五七三——一六一九）年間曾從琴家陳星源、張渭川等研習琴藝，是明末虞山（江蘇常熟）派著名琴家，他與嚴澂，對虞山派古琴藝術的發展作出了重要的貢獻。徐上瀛武舉出身，「曾兩試武闈」，明末曾「棄琴仗劍，詣軍門請自救」。明亡後隱居蘇州穹窿山學道，以琴藝終。

《谿山琴況》，集古琴美學之大成，它的突出貢獻是意境論。

「琴況」，即古琴音樂的音況和意況。《谿山琴況》提出「音與意合」——音況與意況的結合作爲古琴表演美學的總則。作者提出了和、靜、清、遠、古、澹、恬、逸、雅、麗、亮、采、潔、潤、圓、堅、宏、細、溜、健、輕、重、遲、

速二十四況。多數的況，不但闡述了音質、音色和音樂的狀況，即音況，而且還說明了取音的方法和演奏者必須以性情涵養相遇，說明了意況的某些特徵。

在《谿山琴況》中，「和」分三個層次，實際上古琴演奏藝術也分三個層次：首先是「弦與指合」，「往來動宕，恰如膠漆，則弦與指合矣」；進而要求「指與音合」，「婉轉成韻，曲得其情，則指與音合矣」；更上一層樓，要求「音與意合」，「音從意轉，意先乎音，音隨乎意，將象妙歸焉。故欲用其意，必先練其意，練其音，而後能洽其意。」弦中音得之弦外意，入於化境，「與山相映發，而巍巍影現，與水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可變也，虛堂疑雪；寒可回也，草閣流春。其無盡藏，不可思議，則音與意合，莫知其然而然矣。」

「音與意合」是一個總則，其標準要求則是「以音之精義，而應乎意之深微」。「意」要達於「深微」，「音」必須得其「精義」，只有音得其精義，才能體現意之深微，「音」和「意」兩個方面，要求都很高，它們的結合，體現出完美性。

關於「音之精義」：認爲下指功夫「一在調氣，一在練指」，「調氣則神自靜，練指則音自靜。」要「深於氣候」，把握「全篇之細」。「篇中有度，句中有候，字中有肯」，須知「音理甚微」，「節奏之妙」，要把握分寸、火候，「圓」況有「妙合之機」，「速」況有「靈機」，「溜」況有「滑機」，「不但急中賴其滑機，而緩中亦欲藏其滑機也」，必「一彈而獲中和之用，一按而湊妙合之機，一轉而函無痕之趣，一折而應起伏之微」，臻於「純粹」、「天然」。

徐上瀛對古琴演奏音色、音質的要求極其細致，而其論述、分析又相當精致，如在「亮」況中云：「音漸入妙，必有次第。左右手指既造就清實，出有金石聲，然後可擬一亮字。故清後取亮，亮發清中，猶夫水之至清者，得日而益明也。唯在沉細之際，而更發其光明，即游神於無聲之表，其音亦悠悠而自存也，故曰亮。」

關於「意之深微」：「意」指意象、意趣、意韻，而主要是意境。「至於神游氣化，而意之所之，玄之又玄，時爲岑寂也，若游峨嵋之雪；時爲流逝也，若在洞庭之波。倏緩倏速，莫不有遠之微致。蓋音至於遠，境人希夷，非知音未易知，而中獨有悠悠不已之志。吾故曰：求之弦中如不足，得之弦外則有餘也。」「求之弦中」就是「音之精義」，「得之弦外」就是「意之深微」，它們的結合，體現出一種完美性。「每山居清靜，林木扶蘇，清風入弦，絶去炎囂，虛徐其韻，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟賞，喟然曰：吾愛此情，不緑不競。吾愛此味，如雪如冰。吾愛此響，松之風而竹之雨，磵之滴而波之濤也。有寤寐於澹之中而已矣。」這種意境，是情、味、響等因素的總和，是此情、此味、此響構成此意(境)，是不求不競之情，如雪如冰之味，松風竹雨、磵滴波濤之響，構成恬澹之意境。

在「速」況中，徐上瀛説：「速以意用，更以意神。」二十四況，皆以意用，皆以意神。

歷來關於《谿山琴況》的研究，清《琴學正聲》有沈琯的簡評、清《蘭田館琴譜》有李光墺的簡評。《樂府親聲》(一九八三年)第一、二期有凌其陣、杜六石、傅景瑞的譯註和一九九〇年人民音樂出版社版蔡仲德《中國音樂美學史資料註譯》等。二十世紀五十、六十年代，出現一些研究論文，八十年代以來，有關研究論文十餘篇，體現了新水平。　(周　暢)

# 竟山樂錄

〔清〕 毛奇齡

《竟山樂錄》，一名《古樂復興錄》，四卷。清代毛奇齡撰，約成於康熙十九年（一六八〇）。通行本有：《西河合集》本、《龍威秘書》本、《顏李叢書》本、《四庫全書》文溯閣本、一九三七年商務印書館《叢書集成初編》本等。

毛奇齡（一六二三——一七一六），字大可，號西河，本姓甡，字初晴。浙江蕭山人。康熙時曾任翰林院檢討、明史館纂修官等職。他博覽群書，尤喜好經史、音韻之學。著述甚多，除《竟山樂錄》外尚有《四書改錯》、《詞話》、《古今通韻》、《四書集註》、《易韻》、《仲氏易》等。後人將他的著作編成經集、文集二部，共二百三十四卷，合稱《西河合集》。

關於《竟山樂錄》書名的來由，《四庫全書總目提要》云：「本奇齡作，而託於其父鏡所傳，故曰《竟山樂錄》。竟山者鏡之字也。」毛奇齡自稱此書末一卷十四條取自其兄仁和教諭毛萬齡之《論樂淺說》。

《竟山樂錄》是一部筆記體的樂律學著作。

卷一共二十一目二十七條：總論（二條）、諸經言聲變（二條）、諸書言數（四條）、聲律、五聲、五聲不宜

關商徵調、五聲圖、九聲四清聲、九聲四清圖、七聲二變聲、二變沿誤、二變隔二律之誤、七律二變聲圖、十二律、六律、五聲配十二律、十二律圖、十二律配七律、十二律上下相生圖、隔八隔六、隔八不宜生六十律。

卷二共十八目二十條：器色五聲、七聲、七始之誤、二變有器、五六皆中聲、六間六爻、變無半聲、十二律相生之誤、十二律上生下生、律呂有時日卦氣、律呂與陰陽分合、十二律立七調、二十八調、笛色九聲、五調有領調字、笛色七調（三條）、笛色七調譜、笛色七調圖。

卷三共二十七目二十八條：九聲本《管子》、八音配聲、《左傳》論聲之備、字有五聲、十二律配十二月本義、旋宮和謬、二變在前所誤之由。不用商徵二調之由、五清不領聲、前人不識笛色因不識樂、辨鐘聲、樂無八聲、一笙十六管、十五等尺、四清五清之誤、二八之誤、方響四清之誤、樂器不是樂、樂書不是樂、十二鐘、十二編鐘、十二鑄鐘即編鐘、十二鐘不依律數大小（二條）、黃、白鐘、改鐘制、樂不分古今、後總論。

卷四共十五目十七條：采衣堂論樂淺說總論、問五聲、五聲不並列、問七聲、問不去二聲、問七調九聲之辨、十二聲、十二聲即十二律、十五聲、問宮調（二條）、宮調圖記歌訣、問領調字、問還相爲宮、問古音（二條）、附徐仲山雜問。

《竟山樂錄》的內容涉及聲、律、調、譜、樂器和音樂美學等諸多方面，作者針對前人有關樂律學的種種說法，提出不同見解，其中不少觀點爲其後的音樂論著所採納。本書對於我們今天的樂律研究亦有一定的參考價值。（徐海濤）

# 律呂正義

〔清〕 康熙、乾隆敕撰

《律呂正義》，上、下、續、後四編。其中，上、下、續三編，五卷，清代魏廷珍、梅瑴成、王蘭生奉康熙敕撰，成於康熙五十三年（一七一四）；後編，一百二十八卷，清代允祿、張照等奉乾隆敕撰，成於乾隆十一年（一七四六）。通行本有：清乾隆四十七年（一七八二）《四庫全書》文溯閣本、一九三六年商務印書館《萬有文庫》影印清乾隆武英殿刻本等。

《律呂正義》是一部以樂律學爲主要內容的音樂百科專著。各編主要內容如下：

上編《正律審音》，兩卷，詳論律學原理和首次創的管樂十四律。卷一在論述了「黃鐘爲萬事根本」、「黃鐘理數」、「黃鐘轉生律呂」、「黃鐘律分」、「定黃鐘縱長體積面冪周徑」、「定律呂之長損益相生」、「定律呂之積損益相生」、「度量權衡」等律學基本原理之後，作者據「截竹爲管，詳審其音」的實踐經驗，指出了管律和弦律的不同。按弦律，黃鐘之半律（高八度）即半黃鐘，而管律則爲半太簇，於是就首次提出了管樂三分損益十四律的律學理論。又指出弦律的五聲二變爲五全分（全音）和二半分（半音），陽律陰呂相間，而管律的五聲二變則爲七全分，故「陽律從陽，陰呂從陰，各成一均而不相紊」。卷末又列按管樂三分損益十四律體系

所定的十四類每類同積、同徑但長度各不相同的律管共三百四十八種。卷二繼續按管樂三分損益十四律理論，論述管律和弦律在「全半應聲」和「五聲二變取分」方面的不同，又强調弦樂不可以管樂律呂之度取分，並列舉了絲樂弦音清濁二均之度分以及管樂、弦樂各自的旋宮轉調方法。

下編《和聲定樂》，兩卷，詳論樂器的歷史、形制和定律。卷一《八音樂器總說》仍沿用周代始創的「金、石、土、革、絲、木、匏、竹」樂器「八音」分類法，但在「八音」中又歸「假人力以生聲」的「絲與金、石爲一類」，「假人氣以生聲」的「竹與匏、土爲一類」，「以爲樂之節奏」的「革與木爲一類」。其後，分別論述排簫、簫、笛、笙、頭管、篪、壎等吹奏樂器，卷二分別論述琴、瑟、鐘、磬、鼓、柷敔等弦樂器和擊樂器。

續編《協均度曲》，一卷，基於葡萄牙傳教士徐日升(Thomas Peorero)和意大利人德禮格(Thedorico Pedrini)的樂書，從音位、時值、拍子、休止等方面詳述西方的樂理知識，並有早期傳入我國的五綫譜實例。

後編前有序、進表編寫人員名錄和上諭奏議。在正文一百二十八卷中，卷一至卷六十一記載自清初至成書時宮廷的典禮音樂，其中包括祭祀樂、朝會樂、宴饗樂、導迎樂、行幸樂等。對每類典禮音樂的記錄，同一首樂歌，採用了宮商字譜、工尺譜、律呂譜、減字譜、瑟譜等多種譜式，諸譜均附鼓譜，並以朱筆記錄。舞蹈採用舞蹈者連續動作的舞姿圖像記錄。卷六十二至卷七十七《樂器考》，分中和樂器、丹陛樂器、清樂器、鹵薄樂器、行幸樂器、導迎樂器、慶隆舞樂器、笳吹樂器、番部合奏樂器、朝鮮國俳樂器、瓦爾喀舞樂器和回部樂器十二類。對每類中的每件樂器、均有按樂器原件實物比例縮小而繪制的圖片，並作詳細文字說明。卷七十八至卷九十二爲《樂制考》，分別論述自上古至明代各朝樂舞的制作、名稱及歷史沿革。卷九十三至卷一百十二爲《樂章考》，以「郊祀」、「宗廟」、「宴饗」、「鼓吹」分類，分別考察歷代的樂歌，收錄其歌詞。卷一百

十三至卷一百十六爲《度量權衡考》論述度量權衡與樂律及樂器制作的關係，先論本朝的度量衡制度，然後分別考察歷代的度、量、衡。卷一百十七至一百二十爲《樂問》，以問答形式對本編所論的樂律學內容再作概括和補充。卷一百二十一至卷一百二十八均用宮商字譜和工尺譜合記的典禮音樂所用的樂歌。

《律呂正義》作爲清代康熙、乾隆兩朝欽定的以樂律學爲主要內容的音樂百科專著，書中首創自成體系的管樂十四律理論，最早記錄了西方傳人的樂理知識和五綫譜，並保存了大量宮廷典禮音樂的樂譜、舞譜資料和根據樂器實物繪制的圖片，這對於我國古代樂律學和明清音樂史的研究，無疑都具有重大的參考價值。

有關《律呂正義》的介紹和評價，除一般音樂辭書條目和散篇論文之外，見楊蔭瀏《中國音樂史綱》（萬葉書店，一九五二）、《中國古代音樂史稿》（人民音樂出版社，一九八一）、萬依、黃海濤《清代宮廷音樂》（故宮博物院紫禁城出版社、中華書局香港分局，一九八五）中的有關章節。（陳應時）

## 《古今圖書集成·樂律典》

〔清〕陳夢雷、蔣廷錫

《古今圖書集成》，原名《古今圖書彙編》，一萬卷。六個彙編，三十二個典，六千一百零九部，約一億六千

萬字。康熙末年由陳夢雷等所輯，雍正時由蔣廷錫重加校編，於雍正三年（一七二五）編成並刊行。該書由清朝官方主持編修。《樂律典》是其中的一個典，共一百三十六卷，內容包括音樂、詩歌和舞蹈等七十類。通行本有：清雍正六年（一七二八）內府銅活字版印本、清光緒十年（一八八四）英國人辦上海圖書局鉛字本、光緒十六年上海同文書局仿銅活字石印本、一九三四年上海中華書局影印銅活字印本（附《考證》二十四卷）以及中華書局和巴蜀書社於一九八六年聯合影印本。《樂律典》在此本中分裝十册（第七三一册至七四〇册）。

陳蒙雷（一六五一——一七四一），字則震，一字省齋，晚號松鶴老人，侯官（今福建閩侯）人。康熙進士，授編修。蔣廷錫，字揚孫，號西谷，一號南沙。康熙舉人。賜進士。官至文華殿大學士。

《古今圖書集成》是現存我國歷史上搜羅最廣、內容最豐富的一部類書，爲查找清代康熙以前各種資料最重要的工具書之一，在國外有《康熙百科全書》之稱。內容極其浩繁、收羅宏富、體系完備，設有彙編、典和部三級目錄，另加復分，檢索甚爲方便。它不僅是歷代類書的總結，也是封建制度下官修類書的代表。

《古今圖書集成·樂律典》一百三十六卷，分爲以下四十三部：律呂部、聲音部、嘯部、歌部、舞部、鐘部、鉦部、鐲部、鐃部、鐸部、方響部、鈸部、磬部、琴瑟部、琵琶部、箜篌部、箏部、阮咸部、五弦部、管部、簫部、篇部、笛部、橫吹部、笳部、角部、貝部、觱篥部、笙竽部、塤部、缶部、甌部、鼓部、鼓吹部、柷敔部、牘部、雅部、拍板部、壎部、筍簴部和雜樂器部。

資料的內容一般分爲六項：（一）彙考，收錄的是「大綱」、「大事」等重要音樂文獻，基本按歷史朝代順序排列；（二）總論，收錄所謂「聖經賢傳」中關於音樂的較重要的議論；（三）藝文，收錄與音樂有關的文學作

品，(四)紀事，收錄「聖經賢傳」中有關音樂文獻的零星記錄；(五)雜錄，收錄一般書籍所載的音樂文獻。(六)外編，收錄一些編者認爲荒誕難信的資料。

《古今圖書集成·樂律典》搜集的音樂資料相當完備，堪稱宏富。且分類詳致、條理清晰，提供了許多珍貴的古代音樂資料。特別是書中收錄的許多古代樂器、舞姿等圖象具有極高的研究價值。該書音樂資料的輯錄以前人類書爲主，多將原書的音樂資料整部、全篇或全段收錄，並注明出處，便於查核。但也有刪節、校勘不精之處，故引用時應注意核對原文或參閱本書所附的《考證》。（喻　輝）

# 燕樂考原

〔清〕凌廷堪

《燕樂考原》，六卷。清代凌廷堪撰，成於嘉慶九年（一八〇四）前。通行本有嘉慶十六年（一八一一）刊本、一九三五年《安徽叢書》本、一九三六年商務印書館《叢書集成初編》本、一九八六年黑龍江人民出版社《燕樂三書》本等。

凌廷堪（約一七五五，或一七五七——一八〇九），字次仲，安徽歙縣人。青年時期學詞曲，中年成進士。曾任寧國（府治今安徽宣城）府學教授，達十年之久。乾隆年間在揚州詞曲館從事讎校，刪訂雜劇、傳奇。晚

年棄官回鄉任教於歙縣紫陽書院。凌氏對中國古代的禮制和樂律素有研究，著作除《燕樂考原》外，尚有《晉泰始笛律匡謬》、《梅邊吹笛譜》、《禮經釋例》、《充渠新書》、《元遺山年譜》等多種，其門人張其錦曾將凌氏的《校禮堂初稿》編爲《校禮堂文集》三十六卷、《詩集》十四卷。

《燕樂考原》是一部以燕樂二十八調爲主要研究對象的樂律學專著。正六卷前有作者自序，後附《燕樂二十八調表》和《與阮伯元侍郎書》。書末有張其錦的《燕樂考原跋》。

本書前五卷均爲歷代文獻中有關俗樂調記載的資料匯編。除在所摘的每段文字中有夾註外，並在段後加上按語，或作説明，或作考索發揮，表述自己的見解。卷一《總論》彙集有關燕樂二十八調的源流及其所用樂器、字譜的文獻記載。卷二《宮聲七調》、卷三《商聲七調》、卷四《角聲七調》、卷五《羽聲七調》分別彙集燕樂二十八調中七宮、七商、七角、七羽諸調的調名、曲目及其律呂譜字分配的文獻記載。卷六《後論》爲全書之重點所在。作者根據前五卷中對於燕樂文獻記載的考證加以歸納總結，在本卷中提出了如下幾點：

一、燕樂之源，出於龜茲琵琶，惟宮、商、角、羽四均，無徵聲。一均分七調，四均故二十八調。其器以琵琶爲主。琵琶之四弦，一弦爲一均，第一弦爲宮聲七調，第二弦爲商聲七調，第三弦爲角聲七調，第四弦爲羽聲七調。

二、自南宋起燕樂不用七角調和三高調，元代雜劇只用五宮四調，明人不學，合其數而計之，乃誤以爲九宮。至於近世，著書度曲，以臆妄增者，皆不可爲典要也。

三、燕樂之字譜，即雅樂之五聲二變。自明朱載堉而後，以上字配宮聲，所配與宋人無異。古之字譜，與今之字譜，古之宮譜，與今之宮調，無以異也。

四、五聲二變，高下無定，無定者亦必有定者程之，方不迷於所往。若不考律呂而但用五聲二變，譬之捨規矩而談方圓，棄權衡而論輕重。

五、絲聲之度，長短不齊；竹聲之度，長短如一。而竹聲真度，僅存於伶人之口，太常之器，簡編具在，無有深求其故者矣，今時所用之笛，七孔相距，長短如一，與徽不同，稽之古法正合。荀勗編具在，無有深求其故者矣。乃依京房之術，妄以笛孔取則琴徽，反譏列和作笛無法，無怪其十二笛當時不能用，後世不可行也。

六、起調畢曲用某律，即某調，始見於蔡元定《律呂新書》，蓋因燕樂殺聲而附會之者。如宮調別無可辨，徒以殺聲辨之，則黃鐘起調畢曲謂之黃鐘宮者，改作太簇起調畢曲，又可謂之太簇宮，則宮調亦至無定不可據之物矣。五聲之於耳，猶五色之於目也。必青色然後謂之青。若不問其何調，而但以起調畢曲辨之，則與以一色之物，但題青、黃、赤、黑之號以之者何異？倘以工字調之曲，用六字起調畢曲，即可謂之六字調，聞之者有不啞然失笑者乎？

七、琵琶第一弦之最濁，即燕樂之律本也。其弦之巨細，如琴之第七弦。琴之第二弦爲夾鐘，七弦比二弦，是夾鐘清聲。以琴之夾鐘清聲爲琵琶之黃鐘宮聲，故曰燕樂以夾鐘爲律本也。

八、南曲、北曲，皆唐人俗樂之遺。南曲不用一、凡，爲雅樂之遺聲，其說非也。南曲爲唐清樂之遺聲，北曲爲唐燕樂之遺聲。

九、律者，六律六同也，其長短分寸有定。聲者，五聲、二變也，其高下相還於六律六同之中。律有定而聲無定，故聲不可配律。

《燕樂考原》作爲第一部燕樂調研究的專門著作問世後，又引出了陳澧的《聲律通考》、徐灝的《樂律考》

和近世日本學者林謙三的《隋唐燕調研究》(郭沫若譯)、岸邊成雄的《唐俗樂二十八調的成立年代》等一系列論著，使燕樂研究成了一項專門的學科。（應時華）

# 聲律通考

〔清〕陳澧

《聲律通考》，十卷。清代陳澧著，成於咸豐八年(一八五八)以前。其最早刊本即爲咸豐八年刊本。咸豐十年(一八六〇)由作者刊入自輯的《番禺陳氏東塾叢書》。此外有咸豐十年大興殷保康刊本。

陳澧(一八一〇——一八八二)，字蘭甫，號東塾，廣東廣州(番禺)人。道光十二年(一八三二)舉人，曾任河源縣訓導。爲廣州學海堂長數十年，晚年主講菊坡精舍，與諸生講論文藝，勉以篤行立品，成就甚衆。其教人不立子說，嘗取顧炎武論學之語而申之，謂博學於文，當先習一藝。治經不爲漢、宋經學門户所限。九歲能爲詩文，與同邑楊榮緒、南海桂文耀爲友。復問詩於張維屏，問經於侯康。並廣泛涉及天文、地理、音韻、算術、古文、駢文、填詞、篆隸、真行書等。中年讀諸經注疏、子史。還著有《東塾讀書記》、《切韻考》、《漢書水道圖說》、《東塾集》、《憶江南館詞》等著作。《清史列傳》、《清史稿》著錄有《琴律譜》一卷。曾國藩評價《聲律通考》及《水道》二書「精博」。其切韻方面的成就，亦被鄒伯奇稱「超越前人」。

《聲律通考》列舉先秦至宋以來的歷代樂律學主要文獻，結合前人成果逐一評說，多有前人未發之見。

《聲律通考》各卷卷名爲：「古樂五聲十二律還宮考第一」，「古樂五聲十二律相生考第二」，「晉十二笛一笛三調考第三」，「梁隋八十四調考第四」，「唐八十四調考第五」，「唐宋遼二十八調考第六」，「宋八十四調考第三」，「宋俗樂字譜考第八」，「歷代樂聲高下考第九」，「風雅十二詩譜考第十」。

陳澧考察「古樂五聲十二律的還宮問題」，從《周禮·大司樂》、《禮記·禮運》開始。他說：今俗樂勻分七聲，而十二律亡矣。以七聲還爲七調，而十二宮缺矣。使七聲可以還宮則伶倫造七律可也，何必造十二律哉？《周禮》但曰五聲，在後世言之則謂之一均五調也。六律六同皆如此，則十二均六十調也。《春秋左氏》所云「七音六律以奉五聲」。說明每宮應立五調。他認爲《周禮》三大祭有宮、角、徵、羽而無商，「其說難通」。「唐人解周禮之宮、角、徵、羽乃宮、角、徵、羽四調，非一調中之宮、角、徵、羽四聲也。」認爲《朱子語類》所說：「恐是無商調，不是無商音。奏起來五音依舊皆在」的說法「最爲精確」。

卷二對「古樂五聲十二律相生」進行了考證。將《管子·地員篇》、《呂氏春秋·仲夏紀·古樂篇》、《季夏紀·音律篇》、《淮南鴻烈解·天文訓》、《史記·律書》、《漢書·律曆志》、鄭氏《禮記月令注》、蔡邕《月令章句》、《續漢書·律曆志》等有關文獻逐一列舉。特別對《正義後編》所說「半太簇長四寸其音比黃鐘微低，再短一分恰與黃鐘合」的觀點充分肯定：三寸九分爲黃鐘之宮，「至是。而昭然若發蒙矣。蓋絲聲倍半相應，竹聲倍半不相應。必半之而又稍短乃相應。即京房所謂『竹聲不可以度調也』」。這是「樂律至要之關鍵。」

在卷三的「晉十二笛一笛三調考」中，陳澧對《宋書·律曆志》和《晉書·律曆志》所載荀勖律笛及笛律，根據自己的復制試驗，作了分析和判斷，發現笛上的孔距與律數是有「微差」的。因爲「『竹聲不可以度調』，

故自古無制笛作孔應律之法，漢魏笛孔不能應律，應由於此。」所以荀勖笛律「亦大略之數，而非極密之數也。」目的是「使工人有法可循，則不至如漢魏時之作笛無法耳。」他認爲荀勖的「下徵調」亦用「變徵」。至清角調則羽聲、角聲、變宮聲、變徵聲俱失之濁，須加哨令清矣（哨若今頭管觜篥之哨）」。

卷四、卷五、卷七對歷代的八十四調作了分析。卷四的「梁隋八十四調考」，對《隋書・音樂志》、《萬寶常傳》、《舊五代史・樂志》、《遼史・樂志》等有關八十四調理論的評價是：「自列和以來至今日之笛，皆勻排六孔，並體中聲爲七聲。七聲旋轉則爲七調。梁武帝既有十二笛，則旋轉爲八十四調無疑矣。」「蘇祇婆琵琶則西域但知有七聲，不知有十二律也。中國古樂有十二律，胡樂但有七聲，古樂胡樂之不同者在此，考古樂者當於此辨之。今俗樂但有七聲而無十二律，正與蘇祇婆同矣。」「琵琶四弦而有十二均者，以一弦兼三均也。」卷五對《通典》、《舊唐書・音樂志》、《新唐書・禮樂志》有關「唐八十四調」的看法是：「《新唐志》所述祖孝孫八十四調較《隋志》所述鄭譯八十四調尤爲詳悉。」「《舊唐志》所載樂章多記宮調，使讀史者得有所考，其例尤善。爲諸史所未有。」「唐雅樂八十四調，而舊志起章祇三十調，又無二變之調。八十四調備其法，而非盡施於用，此其明證也。」「《遼史・樂志》云：『唐十二和樂遼初用之』。又云：『八音器數，大抵因唐之舊。』故今不必別考遼之雅樂。」卷七「宋八十四調考」比較了《宋史・律曆志》、張炎《詞源》、沈括《補筆談》、《景佑樂髓》等有關文獻後，認爲唐時有徵調：「《樂髓》有徵調，而燕樂無者，燕樂用琵琶，琵琶無徵調也。」又說：凌廷堪提到「元稹《五弦彈詩》云：『趙璧五弦彈徵調，徵聲激越何清峭。』張佑《五弦詩》云：『徵調侵弦乙，商聲過指籠』，是五弦之器有徵調。大晟府借琵琶爲之致，有落韻之譏。凌氏此條考據最爲精確矣。」認爲「角調以變宮爲角，即是變宮調。故《詞源》十二變宮調謂之角也。第一調黃鐘角者，謂黃鐘爲宮之變宮

調也。」

對「唐宋遼二十八調考」的討論，陳氏說：「唐宋二十八調，則一弦一均七調而已。七宮調以第一弦爲主，即鄭譯之黃鐘均也。琵琶每一弦十六聲，以十二律四清聲名之，俗工以十六字記之。」並列舉了律名與譜字的對應關係，又對譜字「勾」字作了詳細分析。

在卷九的「歷代樂聲高下考」中，將《隋書・律曆志》至朱載堉《律呂精義・外篇》的各種文獻對各代黃鐘律高的記載予以評述。他以朱載堉用人聲「歌出自然」爲《國語》所載「中聲」、「以人聲爲律準，雖百世可知也」的觀點，作出了這樣的評價：「今考歷代樂聲最高者，宋外方樂七羽調之夾鐘清，聲最低者，宋大晟樂之黃鐘聲其高下相去凡三十一律。今人唱曲子吹笛最高者工字調之高工字。最下者工字調之低工字。其高下相去十五字，笛之出音孔與簫之第三孔相應，則簫之出音孔又下於笛四字。宋大晟樂之黃鐘爲今工字調之低四字，此聲爲今簫笛所無失之太濁矣。惟荀勖、梁武、王樸之黃鐘與今工字調之低工字相近而稍下，竊以爲古黃鐘雖不中，不遠矣。」在卷十的「風雅十二詩譜考」中，他說：「此譜乃趙彥肅所傳，云即開元遺聲也。其以清聲爲調，似非古法。然古聲既不可考，此以見聲，歌之仿佛。俟知樂者，考其得失云。……《十二詩譜》出於唐，其云黃鐘清宮俗呼正宮，無射清商俗越調者，則南宋人所題也。……朱子所傳之譜，每字但註律呂，而不註七聲，蓋宋人樂譜皆如比。……十二詩以《儀禮・經傳通解》之譜轉爲今俗字譜按而歌之，頗有近於拗澀者。雖古調與後世不同，亦恐《儀禮・經傳通解》有傳寫之誤。」（崔　憲）

# 顧曲麈談

〔現代〕吳梅

《顧曲麈談》，上、下兩册。現代吳梅編。上海商務印書館一九一六年初版，一九二六年四版。

吳梅（一八八四——一九三九），江蘇蘇州人。自幼愛好昆曲，後研究雜劇、傳奇的創作、演唱規律，寫成《顧曲麈談》、《曲學通論》、《南北詞簡譜》等著作。創作了《落茵記》、《東海記》、《雙淚碑》等劇本。一九一七年他應聘北京大學爲教授，並兼課北京高等師範學校，主講「古樂曲」，首開在高等院校講座戲曲之先河。一九二二年秋後，他先後在南京東南大學、金陵大學、上海光華大學、廣州中山大學教授戲曲，對當時的教育界是一大震動，促使全國許多大學紛紛延師開設戲曲課。鄭振鐸寫道：「他所教的東西乃是前人所不曾注意到的。他專心致志地教詞教曲，而於曲，尤爲前無古人後鮮來者。他的門生弟子滿天下。現在在各大學教詞曲的人，有許多都是受過他的薰陶的。」著名北昆演員韓世昌是他的入門弟子，韓所唱的《寄扇》、《牡丹亭》等，都經他親自指點過。

吳梅在《顧曲麈談》「原曲」中寫道：「遍問曲家，卒無有詳示本末者，故至今日，再不敢緘默以誤世人，遂將平生所得，傾筐倒篋而出之，使人知有規矩準繩而不爲誦讀所誤。」他薈萃衆説，繼承了王驥德、李漁、

周德清等人著作的成果，結合自己的研究心得、見解，編成《顧曲麈談》。

《顧曲麈談》上下兩卷。上卷第一章原曲，分爲四節：論宮調、論音韻、論南曲作法、論北曲作法。下卷第二章製曲，分爲四節：論作劇法、論作清曲法、度曲、談曲。摘要如下。

《論宮調》論述宮調理論及名稱。「宮調者所不限定樂器管色之高低也。」以笛爲例，得出工尺七調，「每字皆可作工，此即古人還相爲宮之遺意。」每一曲必屬於一宮一調，每一套曲又必須同是一宮一調，如一套中前後曲不同宮調即謂「出宮」、「犯調」、「曲律所不許也。」「古今論律者，不知凡幾，求一明白曉暢者，十不獲一。」南北曲名，多至千餘，舊譜分隸各宮。」仙呂宮北曲有《端正好》等；南詞有《卜算子》等。南呂宮北曲有《一枝花》等；南詞有《大勝樂》等。黃鐘宮北曲有《醉花陰》等；南曲有《絳都春》等。中呂宮北曲有《粉蝶兒》等；南曲有《四園春》等。正宮北曲有《滾繡球》等；南曲有《燕歸梁》等。道宮有《憑欄人》等；南曲無。大石調北曲有《念奴嬌》等；南曲有《東風第一枝》等。小石調北曲有《惱殺人》等；南曲有《驟雨打新荷》。般涉調曲有《臉兒紅》等；南曲有《哨編》。商角調北曲有《黃鶯兒》等；南曲有《永遇樂》等。高平調北曲有《木蘭花》等；南曲無。揭指調、宮調、角調南曲北曲均無。商調北曲有《集賢賓》等；南曲有《鳳凰閣》等。越調北曲有《紫花兒序》等；南曲有《浪淘沙》等。雙調北曲有《新水令》等；南曲有《真珠簾》等。

《論音韻》提出：「曲中之要，在於音韻。何謂音，即喉舌唇齒間之清濁是也。何謂韻，即十九部之陰陽是也。音有清濁，韻有陰陽，填詞者必須辨別清楚。」「天下之字，不出五音，五音爲宮、商、角、徵、羽。」「以王鵕《音韻輯要》爲主」列出廿一部曲韻，每一曲韻分別標明陰平聲，陽平聲，陰上聲，陽上聲，陰去聲，陽去聲，入聲，列出同韻單字卜幾字或幾十字。廿一部韻有「東同、江陽、干寒、歡桓、天田、蕭豪、歌羅、麻韻、車蛇、庚

亭、鳩由、侵尋、監咸、纖簾等等。

《論南曲作法》，闡述南曲填詞。一、區別詞牌的體式結構，不能隨意增減詞句。二、合符曲牌音樂卑亢和宮調，注意四聲。不同宮調和同一宮調的前後曲牌相聯，須明曲調的卑亢高低。三、注意曲中的板式、節奏。四、曲牌之套數宜斟酌，應順序按譜填詞。

《論北曲作法》，闡述北曲填詞。一、要識曲譜。因北曲「諸家所定之譜，頗有出入。」二、要明務頭。「務頭者，曲中平、上、去三音聯串之處也。」三、要聯套數。「北曲之套數，前後聯串之處，最爲謹嚴。」

《論作劇法》，論述劇本創作。「劇之妙處，在一真字。真也者，切實不浮，感人心脾。」真、趣二字，「作劇者不可不知。真所以補風化，趣所以動觀聽，而其唯一之宗旨，則尤在於美之一字。」（一）結構宜謹嚴。填詞必須「規矩局度，整齊不紊，則一部大文始終潔淨。」動筆之先，必須成竹在胸，「全部綱領，布置妥貼。」要注意戒諷刺，立主腦，脱窠臼，密針綫，減頭緒，均勞逸，酌事實。（二）詞采宜超妙。（三）賓白宜優美。

《論作清曲法》，清曲即去科白的清唱，僅留歌詞，要求「少借宮」，「少重韻」，「少襯字」。

《度曲》，闡述昆曲的唱法。葉懷庭《納書楹譜》，「分別音律，至精至微」，「欲求度曲之妙，舍葉譜將何所從乎？」唱曲須講究：（一）五音：喉、舌、齒、牙、唇。（二）四呼：開、齊、撮、合。（三）四聲：平、上、去、入。（四）出字：分、頭、腹、尾。（五）收聲。（六）歸韻。（七）曲情。「唱曲之法，不但聲之宜講，而得曲之情爲尤重。蓋聲者衆曲之所盡同，而情者一曲之獨異。」

《談曲》，「元明以來曲家遺事軼聞」及詞作、劇作。述及關漢卿、馬東籬、鄭德輝、白仁甫、趙子昂、王實甫、馮子振、張可久、朱權、徐文長、梁伯龍、湯顯祖、沈璟、李日華、馮夢龍、吳梅村、李笠翁、孔尚任、洪昇等

四十一人。（劉國傑）

# 琴史補・琴史續

〔現代〕周慶雲

《琴史補・琴史續》，十卷。其中《琴史補》二卷，《琴史續》八卷。現代周慶雲編著。成於一九一九年，同年由編者自費以夢坡室名義刊印。

周慶雲（一八六四——一九三三），字景星，一字逢吉，號湘令。三十三歲時改夢坡。浙江吳興縣南潯鎮人。父周味詩爲前清候選通判，加鹽提舉。周慶雲幼年聰穎好學，乾隆時鄉會殿試皆列第一。十五歲應院試，取入縣學。曾任清代教諭。後經營鹽業。周慶雲多才多藝，集文人雅士之品味於一身，其詩文、繪畫、金石、書畫、收藏爲當時所聞名；通曉醫理，諳熟古琴，曾從俞瘦石、李子昭學習操琴，收藏了衆多琴書琴譜，潛心鑽研，著作除《琴史補・琴史續》外，尚有《琴書存目》（一九一四），《晨風廬琴會記》（一九二〇），《琴操存目》（一九二九），《夢坡室收藏琴譜提要》（約一九三五年）等。其所編、刻的書尚有《南潯志》，《鹽法通志》，《海岸梵音》，《四庫闕簡記錄》，《歷代金石詩錄》等。鄭逸梅《人物和集藏》（黑龍江人民出版社，一九八九年）有其傳。

古籍中琴史專著唯有北宋朱長文《琴史》和明代米萬鐘《琴史》兩種。朱史六卷僅記錄宋前琴人，米史八卷已佚，僅見《畿輔通志》載其書目。周慶雲鑒於此，故「摘錄琴人事略……上起伏羲下逮近人，凡得六百餘家，編《琴史補》二卷，《琴史續》八卷，一以補朱史所失載，一以續朱史所不及」（《序》）。《琴史補》循朱史體例，《琴史續》則又另列方外（僧道）、閨秀各一卷，與朱史小有異。

《琴史補·琴史續》前有琴家楊宗稷序文，次爲周慶雲序和江陰金武祥的題辭四條。目錄後附朱長文《琴史》所載琴人姓氏一百六十名。

《琴史補》二卷增補了朱史所缺宋前琴人一百二十八名。卷一從遠古至隋代的琴人七十七名，卷二從唐至宋代琴人史料五十名。兩卷共收帝王太昊（伏羲氏）、炎帝、黃帝、楚莊王、梁武帝等十三名，琴學理論家揚雄、楊牧等七名，古琴操縵者師曹、扈子、黃憲、知白、義海等九十六名，斲琴者十名，其中有唐堯傳說中的毋勾和唐代的雷威等。

《琴史續》八卷，列琴人五百五十六名。卷一收宋、金、元琴人史料七十九名，卷二、卷三列明代琴人一百三十名，卷四、卷五、卷六列清代琴人二百四十二名，卷七另列方外（僧道）自宋至清的琴人四十七名，卷八爲閨秀琴人五十八名。八卷中列帝王宋徽宗、宋高宗、金熙宗、明宣宗、衡王厚燒、潞王常淓等十五名，其中明代潞王常淓又是著名斲琴家，所製琴數百張編列字號，都爲精品；列琴學理論家朱長文、陳暘、朱熹、姜夔、嚴天池、徐鈒等七十七人；列古琴操縵者四百六十人，其中有宋代的郭楚望、文天祥、汪元量、揚贊、徐天民，明代的徐和仲、陳愛桐，清代徐常遇、莊臻鳳、夏溥、金陶等著名琴家；斲琴者有明代施彥昭、祝海鶴、宋學古和清代王瑋等四人。

歷代僧道和閨秀都以其特殊的環境，以及對琴樂的悟性，在琴學理論、風格流派的傳承過程中作用斐然。卷七、卷八專列僧道和閨秀，乃此書的一大特色。

《琴史補・琴史續》以琴人爲主線，記錄其人琴事、兼及琴學理論，並逐條注明出處。資料來源除歷代正史、琴書、琴譜外，尚有各地方志、縣志和雜記文集共數百種，本書和朱長文《琴史》歷來被尊爲中國古代琴史研究的重要著作。（戴曉蓮）

# 十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究

〔現代〕 蕭友梅

《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》，原著爲德文，題名《Eine Geschichtliche Untersuchung über des Chinesiche Orchester bis zum 17. Jahrhundert》，作者同時擬中文題名《中國古代樂器考》。蕭友梅著，完成於一九一六年。一九八八年，由廖輔叔譯成中文，在《音樂藝術》一九八九年第二至四期連載，一九九〇年收入上海音樂出版社《蕭友梅音樂文集》。

蕭友梅（一八八四——一九四〇），字思鶴，號雪朋。廣東香山（今中山市）人。一九〇一年赴日留學，一九〇九年畢業於東京帝國大學。回國後任中華民國南京臨時政府總統府秘書。一九一二年赴德國學習，一

九一六年獲萊比錫大學哲學博士學位。一九二〇年回國，主持過北京大學音樂研究會（一九二二年改組爲北大音樂傳習所）、北京女子高等師範學校音樂科和北平藝術專門學校音樂系等。一九二七年十一月在上海創建中國第一所獨立建制的高等音樂學府——國立音樂院，先後擔任該院教授、教務主任、代理院長。一九二九年九月音樂院改組爲國立音樂專科學校後任校長直至病逝。先後編寫出版有《初級中學樂理教科書》（共六册，一九二四——一九二五年）、《新學制唱歌教科書》（共三册，一九二四——一九二五年）、《普通樂學》（一九二八年）以及鋼琴、風琴、小提琴、和聲學的教科書等，器樂作品有：《新霓裳羽衣舞》《秋思》等，聲樂作品有：《別校辭》《春江花月夜》《問》等。其音樂論著文稿已輯成《蕭友梅音樂文集》出版，其生平見廖輔叔著《蕭友梅傳》（浙江美術學院出版社，一九九三年）。

《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》是作者於一九一六年向德國萊比錫大學哲學系提出的博士論文，文中對中國古代樂隊的歷史作了專門的探討，並對中國古代的樂器進行了科學分類。全文分爲《中國樂隊概述》和《樂隊樂器概貌》兩大部分。第一部分又分爲《上古時代》和《中世紀》兩編，第二部分又分爲《節奏樂器、舞蹈道具及打擊樂器》《吹奏樂器》和《弦樂器》三編。

第一部分《中國樂隊概述》，在「上古時代合奏的開始」和「周朝樂隊的歷史」的論述中指出，真正可信的中國管弦樂隊是到了周朝才開始的，周朝的樂隊可分爲「郊祀用」和「宴饗用」兩類，但由於後者的體制只不過是郊祀音樂的變種而已，故兩類尚不能截然劃分。在對「中世紀」的叙述中，作者將中國樂隊明確劃分爲「郊祀音樂」、「世俗音樂」和「軍樂」三大類。這里作者注意到了宋元以來戲曲伴奏音樂的樂隊組合，指出有必要對此進行一次比較認真的探究。

第二部分《樂隊樂器概貌》按照樂隊中樂器的使用情況分三方面進行論述。一是將文中所述樂器只限於十七世紀以前在樂隊里實際應用的樂器，而對僅有傳說和文獻上沒有明確解說的樂器，均「存而不論」，以避免不能反映歷史實際的虛假和傳訛。二是以現代樂器學的規範，對所涉及的一百四十一種樂器進行了科學的定量分析，依據史書記載，論述了它們的歷史傳承狀況，形制尺寸，聲學原理，音律音域，演奏方式和使用場合，同時又將同類樂器、相關樂器作了橫向的比較研究。作者在此提供展示了五十四幅清晰的樂器插圖和部分樂器定音定弦的詳盡表格。三是突破了中國正史典籍之中世代沿用的「八音分類法」，借鑒國際常用的以樂器振動方式分類的分類方法，按樂器的實際演奏方式進行主綫條分類，將中國古代樂器分爲「吹」、「打」、「弦」三大類。由於中國古代的某些器物在樂隊的實際演奏中具有特定的意義，因此在第一編論述有關打擊樂器時，這些特定的器物和舞蹈道具也包涵其中。

《十七世紀以前中國管弦樂隊的歷史的研究》是近世最早采用音樂學的研究方法對中國古代樂隊進行研究的論著。作者從上古到清初的四十二種史籍典册中，發掘出翔實的史料，其目的在於「爲了給人們繼續探索打下一個初步的基礎」，也是爲了打破和改變西方學者對於中國音樂相當零碎的、無足輕重的甚至是錯誤片面的評價，本篇在許多方面表現出毋庸置疑的首創性。

有關本篇的研究，見戴鵬海、黃旭東編《蕭友梅紀念文集》（上海音樂出版社一九九三年）。（韓小燕）

# 普通樂學

〔現代〕　蕭友梅

《普通樂學》，一册。現代蕭友梅著，成於一九二七年。一九二八年上海商務印書館出版。

《普通樂學》是一部早期中西結合的音樂基本理論教科書。由原載於北京大學音樂研究會《音樂雜志》第一卷第四號至第二卷第七號（一九二〇年六月至一九二一年七月）的《普通樂理》一文基礎上增補改寫而成。全書除書前緒言和總論外，分爲十章：（一）音名，（二）樂譜，（三）音程，（四）音階，（五）理論概説，（六）曲調概論，（七）曲體概論，（八）聲樂，（九）器樂，（十）音樂發達的梗概。

全書的主要内容有以下三個方面：

一、基本樂理。其中包括中西音律比較、音名知識、五綫譜、記譜法和音樂術語、音程的種類和辨認法、中西音比較等内容。其論述雖然以介紹西洋基本樂理爲主，但對於我國傳統樂理亦相當重視，論及中國古代的律吕、生律法、聲名、宫調，並將其與西洋樂理進行對照比較。

二、作曲技術理論。這部分主要從五個方面簡明扼要地介紹了一些作曲技術理論的基礎知識。（一）理論概説。作者將作曲技術理論分爲普通理論和高級理論兩種。前者指和聲學，後者指對位法和循環曲、賦

格曲作法。(二)曲調概論。主要闡述了曲調的組織要素(曲調的動機、曲調的韻、曲調的句讀)以及普通樂句、長樂句的組織形式和曲調的種類(形式上的分類和用途上的分類)。(三)曲體概論。詳細介紹器樂曲的七種基本曲式結構和七種體裁形式,又以「單音」、「復音」分類探討了聲樂曲的結構形式。(四)聲樂。論述了人聲的分類,聲域與歌隊的組成,以及聲樂的種類。(五)器樂。作者利用比照的方法詳細地講述了樂器的分類,中國樂器和歐洲樂器的種類。另外還列表製圖說明了樂器的音域、樂器的改調記法,樂隊的種類、器樂的種類和音樂會的種類。

三、音樂史。這部分主要講述了音樂發達的梗概。首先闡述了音樂史的七項要素:音階的組織、樂器的音域與構造法,記音法與樂譜的組織,樂曲歌曲的組織、音樂理論的變遷、音樂教育機關與音樂教授法、音樂家傳記。然後以古代、中古、近古、新時代歷史分期,介紹了世界各國音樂的發展狀況。

《普通樂學》第一次把基本樂理、作曲技術理論、音樂史合爲一體通稱「樂學」。此書還盡可能地把中國傳統樂理和歐洲樂理的若干重要概念與術語加以比照融通,從音樂理論與音樂史的具體闡述入手溝通中西。作爲我國早期專業音樂系科的一部較有系統的教科書,有其一定的理論價值。

有關《普通樂學》的研究,見戴鵬海、黃旭東編《蕭友梅紀念文集》(上海音樂出版社,一九九三年)。

(梅雪林、李翠竹)

# 中國音樂史

〔現代〕葉伯和

《中國音樂史》，上下二卷。現代葉伯和著。上卷成於一九二二年，同年十月由成都昌福公司出版。下卷修訂稿散佚，僅其初稿連續刊載於一九二九年《新四川日刊副刊》第五八七至五九三期。此一刊本業已塵封多年，一九八七年復由顧鴻喬發現，並將其與上卷合編爲全書，一九九一年由臺灣貫雅文化事業有限公司出版。

葉伯和（一八八九——一九四五），原名世昌，又名式和，祖籍廣東梅縣，生於四川成都。一九〇七年赴日本留學，先學習政法，後改習音樂。與蕭友梅、李叔同友善。在日期間，加入中國同盟會。一九一一年歸國，先後擔任四川高等師範學校（今四川大學前身）音樂科主任，成都女子師範學校、成都縣立中學教師，成都市通俗教育館音樂部主任等職，教授聲樂、鋼琴、小提琴、中國音樂史、西洋音樂史諸課。中西樂理並重，五綫譜由他介紹至我國西南地區。所著《中國音樂史》，即其講義大綱。葉伯和倡導新文學，二十年代初，著有《詩歌集》出版。曾與同仁創辦「草堂文學研究會」，編印新文學刊物《草堂》，其第三期載有葉著短篇愛國小説《舶來的爆竹》。三十年代，發起組織「成都海燈樂社」，經常義務演出，頗有社會影響。

《中國音樂史》分五個部分：總序，發明時代，進化時代，變遷時代，融合時代。

總序首先叙述「史料的棄取」等問題。作者認爲，「音樂史是一般研究思想史、文明史的重要部分。」「所以編音樂史，第一項要注意一個時代人文的發展；第二項才是考證歷代作品的成績。」接着談到，中國古書里說音樂的雖然很多，但要尋出可做音樂史的材料的就很難。如像一些論樂的書，都糅雜了許多政治、宗教和神話；或者認爲音樂是帝王的、貴族的，而民衆所傾向的，學者所發明的，都無從考察；關於律呂、音階的書，又把許多東西引來附會，儘管說得很神妙，其實毫不相干；還有著史書的人，大半不會使用樂器，或許還有不懂音樂的，因而在那些書中，便尋不出幾句真正音樂上的話。所以作者强調：「我們現在要把以前的一切舊觀念都打消，再用一副哲學的、科學的新眼光來觀察他、審定他，要從這樣取的，才算得音樂史。」總序次段，提出了「時代的區分」：（一）發明時代，（二）進化時代，（三）變遷時代，（四）融合時代。其後的正文，便按這四個時代分別叙述。

發明時代叙述黃帝以前的音樂。先講「發明的程序」：「發明聲樂後，才有樂器；發明打擊樂器後，才有弦樂，又後才有管樂；發明樂器後，才定音階；定了音階後，才製樂曲。」其後是「聲樂的起源」（著錄《網罟之歌》、《葛天氏之樂》等）、「樂器的起源」（著錄土鼓、鐘、瑟、琴、笙、竽、管等樂器及所傳說的創製者）二節。

進化時代叙述黃帝至周的音樂。重點有「措定音階」（解釋五音、十二律）、「製作國樂」（說古來一朝一代都要製曲紀念。列舉《咸池》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大護》、《大武》等）、「當時國樂的內容」（引《莊子》北門成問樂、《樂記》孔子與賓牟賈言樂事）、「增加樂器」（按八音分類列舉樂器十餘種）、「當時音樂與政治」（引《樂記》、《周禮》中有關文字，說周代製禮作樂收到效果）、「當時音樂與教育」（引《周禮》、《禮記》有關文

字說周代音樂勝過前代是教育上的結果)、「器樂的起源」(說從笙詩到有了琴操才算完成，並列舉「九引」、「十二操」的曲名和作者)、「引操作曲趣旨」(引琴譜所載釋《走馬引》、《雉朝飛操》)、「訂正樂譜」(說孔子刪詩定樂事)、「樂器的發達」(據《爾雅》、《周禮》所載，並按弦樂器、管樂器、擊樂器分類，列舉樂器數十種)、「當時的音樂家」(列舉了周公、孔子、師摯、師襄等人，著錄《伶州鳩傳》、《師曠傳》)諸節。

變遷時代敘述秦漢至唐的音樂。重點有「樂府的設立」、「印度音樂的輸入」(引《漢書》張騫出使西域帶回《摩訶兜勒》樂曲事、《通典》張重華時關於天竺樂伎入華事、《通考》北魏太武帝通西域又以悅般國鼓舞設於樂署事等，並指出印度音樂對中國的影響)、「改定音階」(引《隋書》鄭譯、蘇祇婆、萬寶常等考尋律呂事)、「中國音樂的輸出」(傳至高麗、日本)、「胡樂器的流傳」(列舉橫笛、胡琴兩種，並指出羯鼓、鑼、鈸等都是胡樂器)、「樂譜的遺留」(舉唐開元《十二詩譜》之《鹿鳴》律呂字譜)諸節。

融合時代敘述宋元至現代音樂。先概述這一時代的精神，說自宋以後史料雖不豐富，但很確實，且器樂譜、聲樂譜留到現在的很多，可作考究音樂發展的途徑。又提到以數學算定音律的發明與進步，以及外來音樂的輸入和融洽，以啓現代音樂的萌芽等，然後，設節分述「器樂」(着重琴曲，述及源流、派別、音律、指法、曲譜，及對琴曲的解剖，琴的作曲家和製造家)、「聲樂」(着重崑曲，述及來源、唱法，及對崑曲的解剖)、「樂譜」(列舉琴譜、瑟譜、琵琶譜、笛譜、崑曲譜。因排印不易從略)、「樂律」(列蔡元定、何承天、朱載堉三人的算法表。亦排印從略)、「樂器」(著錄興隆笙、喀爾奈等十餘種)、「西洋音樂初入中國」(述利瑪竇、畢方濟、徐日升、德禮格諸人來華，帶入西洋樂器、樂理事)。凡六節。

全書終文爲「結論」。作者說「以多年的工功搜集材料，來編這部音樂史，結果還是大不滿意，因爲我要

取用的材料——如歷代的作家和作品等——大半尋不出來。」但是接着歸結說：「中國自國體變更後，有一些人知道，現在的中國有提倡美育的必要，是以近年到外國去學音樂的人也多了，專門教音樂的學校也有了。並且有人提倡整理國樂，也有人能彈西洋名曲使用西洋的樂器，也有人將中國的舊曲譯作今譜，只是還沒有偉大的作品作出世。數十年後，我想必有成績表現，等到我作現代音樂史時，或者有很多的材料供給我了。」這也是作者最後的希望。（朱舟）

# 中樂尋源

〔現代〕童斐

《中樂尋源》，上下卷，一册。現代童斐著，成於一九二五年。一九二六年上海商務印書館初版，後多次再版。

童斐（一八六五——一九三一），字伯章，江蘇宜興人。一九〇三年應秋闈試中舉。之後任周鐵橋竺西學堂校長。一九〇七年十一月常州府中學堂創立，應監督屠寬（元博）之聘任國文教員，一九一一年任學監。辛亥革命期間，參與常州地區革命，任常州軍政分府秘書長。一九一三年四月任常州中學（七月改名江蘇省立第五中學）校長。在學生課餘游藝會中教授樂器和昆曲，笛、笙、哨吶、三弦、二胡、鼓、板諸樂器，生、旦、淨、丑諸角色，皆能一一分授。一九二五年任上海光華大學教授，國文系主任。著作除《中樂尋源》外尚有《元曲選》、《虛字集解》以及刊登在省立五中雜志上的《音樂教材之商榷》、《致省教會試唱卿雲歌譜意見書》等。

《中樂尋源》是一部論述我國古代音樂和傳統歌唱藝術的著作。書前有吳梅《序》和作者《自叙》各一篇，後有《附説》。正文分上、下卷。上卷八章：音樂起原、音樂與教育、律呂、樂器、宮調、音韻、譜式、聲歌。下

卷爲曲譜實例分析。上卷八章主要內容如下：

一、關於音樂的起源和教育。作者認爲音樂的起源可分爲三個階段：(一)人心被外物所感動。(二)人心抒發出音樂。(三)音樂反作用於人心。音樂具有增進智能、涵養性情、節性調情的功能，從社會意義來說音樂有移風易俗改善民心的效果。最後作者提出了「教育以學道爲目的，以弦歌爲方法」的音樂教育思想。

二、關於律呂和宮調。作者認爲中國古代十二律呂和西方的十二音名有相似之處，故有律呂與風琴鍵盤相配表附於書中。同時，作者還介紹了張炎《詞源》、古今字譜和八十四調等知識。在介紹傳統旋宮法時作者列圖並作說明。文中還錄有《詞源》八十四調雅俗名表、燕樂、燕樂二十八調名表，又論及雅樂與俗樂的律高等問題。

三、關於樂器和譜式。在樂器方面，作者以管類和弦類分別介紹。管類着重介紹笛、簫、笙、觱篥四種樂器；弦類着重介紹了琵琶和三弦。在介紹中還兼論樂器的發展簡史，發音原理、常用調式、記譜方法等。在譜式方面，作者采用中西樂譜對照的方法，較爲詳細地介紹了中國的工尺譜式，並强調指出中西樂器在節拍、節奏、潤腔等記譜法方面的異同之處。

四、關於音韻和聲歌。作者認爲：「蓋歌以永言，苟字音不正，餘聲轉折咏歎，所差愈遠，人將不知所言爲何物矣」。故歌曲者，「於正音爲大亟」。作者把「正音」分爲切音、分韻、辨四聲、正四呼。按梵音，切音分三十六聲母，韻則分唐韻、詩韻，並用平、上、去、入四聲列成表。「四呼」作者列開口、齊齒、合口、撮口又列開齊之變、合撮之變、開齊合撮三種變呼。作者認爲習歌有四要：正字、合腔、養喉、純熟。正字有出字訣和收音訣；合腔即「合組七聲以成曲折」；歌曲「不難於連而難於斷」；喉音「與年俱進」；聲帶須「常用而弗過勞」，

最後作者指出唱歌是一個熟能生巧的過程，這樣才能達到心神合一，出神入化的境地。

下卷總標題爲《歌譜》，分設《古譜及近譜之板色》、《南曲北曲》、《文情聲情》、《劇本歌曲之文情聲情》、《套曲》五個部分。卷後另有《附說》一篇。

《古譜及近譜之板色》部分列舉了古律呂譜和俗字譜兩種和近譜工尺譜一種。律呂譜以朱熹《儀禮經傳通解》中的《風雅十二詩譜》和姜夔的《白石道人詞譜》爲例，錄其中《醉吟商》一首，亦附工尺譜譯譜。對於「近譜」工尺譜之「板色」，書中分爲乾念式（即乾念不注工尺之韻白）、乾板式（即有板無眼）、一板一眼式、一板三眼式和一板三眼加贈板式五種，每種均有工尺曲譜的實例。

在《南曲北曲》部分，作者認爲以五聲、七聲區分南曲、北曲，起於金元時代，故不能套於之前的古曲，金元以前音樂的南北之分不在音階而在於格律、聲情等方面。書中以此見解列舉了唐詩、宋詞「派入南北曲」和元代南曲、北曲的實例，並作了相應的分析。

《文情聲情》部分主要介紹詩歌、散曲，作者認爲詩歌有「興、觀、群、怨，冶性正情的功能，詩歌的修辭手法有賦、比、興三種，並各舉實例加以說明，又列舉了《中原音韻》六宮十一調於聲調各有專屬之說。

在《劇本歌曲之文情聲情》中作者認爲，「唐詩宋詞乃文士寫懷之歌曲，而傳奇雜劇乃敘述故事之歌曲也」。且傳奇雜劇與散曲相比，「趣味略異，實歌曲之進步」。書中又選錄了《琵琶記》、《長生殿》等片斷以作說明。

《套曲》部分主要概述曲之結構章法。作者認爲套曲乃「作曲者，聯絡多曲，以表演一事之起、訖」，且「套曲之組合各有成法」，又介紹了套曲所用的術語，如言、語、目、白、賓、科等。並以《貨郎旦》和《長生殿·彈

詞》中的套曲作爲分析。

《附說》一篇補充論述戲曲演唱演奏中的必須注意之點，以達到「適聽」和避免過激、過靡之淫聲。

童斐的《中樂尋源》是我國較早的幾部中國音樂史學專著之一，書中對我國傳統的聲樂藝術理論作了概括和總結，並有大量曲譜作爲實例，表明了作者理論與實踐並重的思想。童斐在《中樂尋源》中的某些觀點，不僅對發揚我國傳統聲樂藝術有啓示，而且對當前聲樂藝術的發展也有一定的指導意義。（胡慈舟、張浩典）

# 中國音樂史

〔現代〕 鄭覲文

《中國音樂史》，五卷，附篇上下二卷。現代鄭覲文著，成於一九二八年。一九二九年上海大同樂會發行。

鄭覲文（一八七二——一九三五），字光裕，江蘇江陰人，清末附貢生。十二歲熟通絲竹，後學大套琵琶，並向名家唐敬洵學習古琴。光緒廿八年（一九〇〇），任江陰廟堂音樂助教。一九一一年後，爲上海私立倉聖明智大學古樂教師。一九二〇年，在上海創建大同樂會（前身是琴瑟樂社），自任樂務主任。他竭力主張復興宮廷雅樂，「以與世界音樂相見」。他的這一思想成爲大同樂會建會的宗旨。鄭覲文與該會其他會員多

方收集研究，並根據《大清會典圖》、《皇朝禮樂圖式》仿制成各民族樂器（有些是改革樂器）一百六十四件，吹、彈、拉、打，件件分類標名，樂器名稱參見鄭氏《中國音樂史》附篇「現存樂體」、「現存樂器」。他還組織發掘整理傳統民間音樂曲，加以改編和創新，並經常演出，論著除《中國音樂史》外，尚有《雅樂新編》（初集，一九一八年）、《簫笛新譜》（一九二四）等。

《中國音樂史》屬中國音樂通史性著作，以音樂內容和音樂風格分期編排。卷一：上古，雅樂時期。卷二：三代，頌樂時期。卷三：秦、漢、南朝，清商時期；北朝，胡樂時期。卷四：唐、宋，燕樂時期。卷五：金元，宮調時期；近世，九宮時期。附篇上卷：現存樂體（制樂類）。下卷：現存樂體（普樂類）；現存樂器。書前有作者《序》，書後有周慶雲《跋》。

全書主旨是以「一樂期之重心者」爲本，「上古雅樂時期常用於開化爲德性的音樂」，「三代爲頌樂時期常用於政治教育與國際爲功業的音樂」，「漢魏六朝清商時期」「爲感想的音樂」；「北朝胡樂時期」「爲清、燕兩樂之過渡」；到了「唐宋燕樂時期」則是「振古燦今、登峰造極」，別是一格的音樂風格；之後「金元」至「明清」是宮調進入到九宮、一支班笛而自成一體的音樂風格。全書的主要內容如下：

一、卷一、卷二論述遠古至先秦音樂，分雅樂和頌樂，爲區分兩者的性質，指出：「雅樂言德性，頌樂則言功業，體制不同，故名稱亦當別。雅樂名六律六呂，周樂（即頌樂——筆者注）則云六律六同」。爲說明二者在律調旋法上的差異，特制圖以示，並稱雅樂爲右旋，頌樂爲左右交旋。

二、卷三、卷四、卷五除主要論述自秦至近世各時期的樂制、樂法、樂理和樂體之外，爲强調音韻學對音樂的重要作用，不僅在「作文學」一節中提及，且專設「音韻學之淵源」和「音韻學之原理」的章節說明之。在

其簡樸的文字發展敘述中，指出了中國文字是諧聲象形發展到音韻象形的過程。「五代以來，音樂由清商而入燕樂，文字由諧聲而入音韻。沈約之回聲、陸厥之切韻，作者踵起，學說繁紛」，「至唐乃定爲正式學科」，而且「爲便利作曲起見，別創曲韻」。「元周德清之《中原音韻》、明之洪武正韻，其目的皆爲作曲而設」，所以，「音韻學之與音樂關係甚爲重要也」。

三、卷五近世期中論及傳入中國之西樂，較詳盡地介紹了西方音樂的基本樂理知識，包括五綫譜、音符、音名、音程、音階、節奏等，並相應作了中西樂理的比較對照。

四、爲了補充正編，本書專設附篇上、下二卷。附篇上卷「現存樂體」中的「製樂類」一章，對中國自上古至近世的製樂發展源流作了闡述，對現存二十八體樂分「祭祀」、「朝會」、「燕享」、「凱旋」四類的內容、形式均作一一論述。附篇下卷「普樂類」一章中，對琴學、瑟學、箏學、琵琶學、笛學、絲竹、鑼鼓、歌劇（戲曲——筆者註）、方音（曲藝——筆者註）作了論述。其中在「琴學」一節中，對琴的價值、功能、特點等作了較詳盡的分析，另還包括宮調、體裁、指法及琴弦按泛的全部音位圖和琴弦內外調表。「瑟學」一節中，對琴與瑟的比較也有獨到之見。對於瑟的失傳緣由亦作了分析闡述。「現存樂器」一章，對「金、石、絲、竹、匏、土、革、木、笙、虡、章、貝、鬃」十三類共一六一種樂器分別作了介紹。（楊　榮）

# 東西樂制之研究

〔現代〕　王光祈

《東西樂制之研究》，一册。現代王光祈著，成於一九二四年。通行本有：一九二六年中華書局本、一九五八年音樂出版社重印本、一九九〇年上海書店《民國叢書》選印本、一九九二年巴蜀書社《王光祈文集·音樂卷》本、一九九三年人民音樂出版社《王光祈音樂論著選集》本等。

王光祈（一八九二——一九三六），字潤璵，筆名若愚，四川溫江縣人。一九〇八年考入成都高等學堂分設中學（後併入成都府中）。一九一四年離川進京，任清史館書記員。同年秋考入中國大學攻讀法律。一九一八年和李大釗等七人一起發起籌建「少年中國學會」，一九一九年學會正式成立，被推選爲執行部主任，主持學會工作。在京期間先後兼任《四川群報》、《川報》駐京通訊記者和《京華日報》編輯。一九二〇年赴德國留學，初學經濟學，一九二三年起改學小提琴、鋼琴音樂理論。一九二七年考入柏林大學專攻音樂學。一九三二年任波恩大學東方學院講師。一九三四年以論文「論中國古典歌劇」獲波恩大學哲學博士學位。一九三六年一月十二日因腦溢血死於波恩。主要著作除《東西樂制之研究》之外尚有：《歐洲音樂進化論》（一九二四）、《西洋音樂與詩歌》（同上）、《西洋音樂與戲劇》（一九二五）、《德國國民學校與唱歌》（同上）、《各國

國歌評述》(一九二六)、《西洋樂器提要》(一九二八)、《西洋制譜學提要》(一九二九)、《東方民族之音樂》(同上)、《音學》、《翻譯琴譜之研究》(一九三一)、《對譜音樂》(一九三三)、《中國音樂史》(一九三四)、《西洋名曲解說》(一九三六)、《西洋音樂史綱要》(一九三七)等。《王光祈文集·音樂卷》和《王光祈音樂論著選集》均有其傳,另有韓立文、畢興編《王光祈年譜》(人民音樂出版社,一九八七年)。

《東西樂制之研究》系作者在德國留學期間寫成。此時正值比較音樂學在歐洲興起,這給剛去德國的王光祈有極大的啓發。當他考察了歐洲音樂發展歷史之後,發現「西洋音樂之有今日」,乃是拉丁民族的樂理和日耳曼民族付諸實踐的結果。他又覺得:「今日中國雖萬事落他人後,而樂理一項,猶可列諸世界作者之林而無愧色」。「當此歐洲音樂界由少律趨向多律之時,我們從新研究中國古律,實是一種對於世界文化極有價值之舉。」於是就「考諸正史,旁採專著」,採用比較音樂學的研究方法,撰成本書。作者說:「研究樂制而兼及東西各國者,欲以使於比較也。」因此,對我國古代的樂制進行有系統地整理,並將中西各國的樂制進行比較,乃是作者編著此書的主要目的。

《東西樂制之研究》是我國第一部以論述世界各國樂制爲中心內容的比較音樂學專著。書前有作者《自序》、《敬白》和《補記》,正文由《樂制概論》、《中國》、《歐亞非三洲接壤諸國》、《希臘》、《歐洲中古時代》和《歐洲近代》七編組成。全書的主要內容如下:

一、確立「樂制」的基本意義、研究範圍和研究方法。作者按德文中的 Tonsystem(今譯「音體系」)詞義,創用了「樂制」這一個中文詞。對於這個詞的含義,作者在本書中作了這樣的說明:「什么叫做『樂制』?換言之,便是『律』與『調』的制度」,「所謂『樂制』者,即研究『律』與『調』兩大問題之意也。」爲了便於說明「樂

制」，作者還把本不屬於「樂制」範圍的樂譜亦包括在本書之中。故在甲編《樂制概論》中設立了《音級之分析》、《樂調之組織》和《樂譜之種類》三節。作者把一個八度音程作爲一個「音級」，所謂「音級之分析」，即研究一個「音級」被分成多少部分，其中的每一個部分就稱爲「一律」。因此「音級之分析」亦即對於「律」的研究。我國古代一直採用以發音體的長度來計算律，本書介紹了當時國外採用的頻率比、不平均音程值和八度值三種計算方法。所謂「樂調之組織」，作者解釋「即規定調中各音相距之大小是也」。故本書所云的「調」和現今所說的C調、D調之調稍有差異，其側重點在於音階，其所謂「樂調之組織」，實即指音階的結構形式。由於樂譜用於記錄音樂，亦可以在一定程度上反映出樂曲所用的律和音階，所以書中特別加以說明：「著者解釋樂制便利起見，特將樂譜進化大概附記本書之中，以便閱者參考」。在書中將中西各國的樂譜分爲字譜、圖譜和唱譜三個大類。

二、比較中西各國和樂制。爲了比較中西各國的樂制，書中將各國的樂制分別進行梳理。在《中國》一編中，較爲詳細地介紹了中國最古之律、中國古代定律的三分損益法和以發音體長度爲核算單位的算律之法，並摻以日本音樂學家田邊尚雄創用的「平均音程值」（以十二平均律爲標準，全音作一，半音作〇·五，八度作六），列舉了京房六十律、錢樂之三百六十律、何承天新律、蔡元定十八律和朱載堉十二平均律，肯定了漢代京房將管長算律改用弦制律準以弦長算律的進步意義，又列舉了古代以三分損益法所產生的五聲和七聲兩種音階結構，排列出「五音調旋宮」六十調和「七音調旋宮」八十四調的調式音階，又錄吳梅《顧曲麈談》中的有關文字，介紹中國笛上的「翻七調」。在其餘各編中，分別介紹了歐亞非三洲接壤諸國中的印度二十二律、波斯和阿拉伯的十七律以及近世所用的二十四平均律（埃及、亞述、巴比倫、希伯來四國因資料

缺乏，故只列國名而未詳述）、希臘的畢達哥拉斯律、歐洲的查理羅十九律、純律、十二平均律和二十四平均律、梅爾克都五十二律、耶可四十一平均律等等律制，還論及上述諸民族的調式音階結構。作者根據所掌握的大量中西各國樂制資料，在書中列出了兩張中西樂制比較表，一張爲《中西音級分析表》，另一張爲比較中西各國音階結構的《樂調之組織》表。

三、比較中西各國的樂譜。作者在本書中還介紹了中西各國所用的樂譜，其包括中國的宮商字譜、律呂譜和工尺譜，印度由七種符號組成的樂譜，阿拉伯的數字譜，希臘的音名譜和階名譜，歐洲大陸中古時期的紐姆譜、拉丁字母譜、綫譜和歐洲近代所用的五綫譜。作者在蒐集中西樂譜並加以比較之後，認爲我國古代的樂譜，「用字雖有變更，而根本形式則始終屬於『字譜』一類。字譜用法太簡單，不能適應複雜音樂的要求」。「吾國自設立學校以來，教師多採用簡譜。」「其缺點與字譜無異，吾人萬不可採用，宜直接改用五綫譜。」

《東西樂制之研究》是我國學者較早採用比較音樂學的方法研究世界各國樂制的一部論著。作者通過此書，率先將十九世紀末至二十世初在歐洲興起比較音樂學這門新興學科介紹到國內。此書又爲其後他在《東方民族之音樂》一書中提出「世界三大樂系」的理論以及《中國音樂史》等一系列著作問世奠定了基礎。因此，本書的問世受到了國內外學者的注意。我國三十年代著名作曲家黃自稱《東西樂制之研究》是一部「具有創見卓識的著作」，日本著名音樂學家岸邊成雄稱王光祈爲「東方傳播比較音樂學的第一人」。國內其後的一些樂律學論著。亦無不受到此書的影響，王氏所創用的「樂制」一詞，一直沿用至今。本書所提出我國學校「宜直接改用五綫譜」的建議，在我國的專業音樂教育中也已經得到實施。由於作者當時受時間和資

料條件的限制，故對於東西方各國樂制的論述並不完整，甚至書中尚有錯誤。作者先在本書出版前夕以《補記》進行補充修正，又在一九二五年寫成的《東方民族之音樂》一書中對波斯、阿拉伯和印度諸國的樂制作了更爲詳確的論述。

有關《東西樂制之研究》的研究著作，畢興、苑樹青編的紀念王光祈文集《黃鐘流韻集》（成都出版社，一九九三年）中有鐘善祥等對本書的專文評論，馮文慈、俞玉滋選注《王光祈音樂論著選集》（下册，人民音樂出版社，一九九三年）對本書的原文、數據、引文以及原版本中文字上的誤排之處等作了校注。（陳應時）

# 東方民族之音樂

〔現代〕王光祈

《東方民族之音樂》，一册，上、中、下三編。現代王光祈著，成於一九二五年。通行本有：一九二九年中華書局《音樂叢刊》本，一九五八年音樂出版社重印本、一九九〇年上海書店《民國叢書》本、一九九二年巴蜀書社《王光祈文集》（音樂卷）本和一九九三年人民音樂出版社《王光祈音樂論著選集》本。

《東方民族之音樂》系王光祈旅居德國柏林時撰成。本書采用了「比較音樂學」的研究方法，對亞洲各民族音樂進行論述。作者《自序》稱：「凡關於東方各種民族樂制，悉以英人A·J·ELLIS所著書籍爲準。但

該書對於東方各種民族音樂，並未悉數網羅」，因此「不得不旁採其他各種參考書籍，爲之補助」。以便使讀者對於東方民族各音樂「得着一個明瞭概念」，故撰成此書。並希望將此書當作一本「三字經」，能「引起一部分中國同志去研究『比較音樂學』的興趣」。

《東方民族之音樂》是我國最早研究東方民族音樂的比較音樂學專著。本書按先論樂制，後舉作品的方式，重點對亞洲各民族音樂的「律」與「調」進行了探討。書前有作者《自序》、《著者附啓》，正文有《概論》、《中國樂系》、《波斯阿拉伯樂系》三篇，後爲附錄《各國音名》。各篇的主要內容如下：

在上編《概論》中，作者首創用「調子音階組織」來作分類的標準，將世界音樂分爲三大樂系，即：中國樂系、希臘樂系和波斯阿拉伯樂系。王氏認爲中國樂系數千年來「始終喜用『五音調』（即五聲音階）。『半音』雖有，卻不多用」。因此，「五音調」是它的「固有特色」，希臘音樂理論家畢達哥拉斯的音樂理論，爲歐洲「七音調」始祖，並成爲希臘樂系的特點；與中國、希臘樂系不同，波斯阿拉伯有「七音調」與「八音調」兩種，更在於其音階中包含有四分之三音的出現，所以「實於世界各種樂制中，特開一種生面」。又認爲「解釋各種民族之樂制」，必須確立「一個標準計算法」，故推崇英國人埃利斯的音分計算方法。

在中編《中國樂系》中，首先較詳細論述了中國音樂的「律」與「調」，隨後將中國藏族、蒙古族、朝鮮、越南、日本、瓜哇歸在此類之中，並從「樂制」、「作品」方面着手，比較研究了諸民族音樂與中國漢族音樂「五音調」的聯系，從而達到了介紹東方各民族音樂的目的。作者通過比較希臘、中國樂制的異同，認爲「古代希臘『七音調』樂制實與吾國『七音調』樂制完全相同」。還認爲以上東方民族的音樂都受中國之「五音調」的影響。

在下編《波斯阿拉伯樂系》中，作者在詳述波斯阿拉伯音樂的同時，又將中國及希臘樂系與之比較，證明波斯阿拉伯樂制中包含特有的「四分之一音」、「四分之三音」。並認爲「世界三大樂系求律之法，皆可謂大體相同」。在本編中將土耳其、印度、緬甸、泰國歸爲「波斯阿拉伯系」，並通過探討各國律制和例舉作品，逐一闡述了各民族的音樂特性及其結構。

王光祈的《東方民族之音樂》是繼《東西樂制之研究》後的又一部比較音樂學著作。書中對《東西樂制之研究》所論及的一些問題，進行了補充。如印度之律一節中，補充介紹了「新」、「舊」兩種音級算法；而在波斯阿拉伯樂系一編中，增加了波斯阿拉伯音樂的背景、「中立三階」、「中立六階」、「二十四平均律」等內容，並在本編中貫串了比較研究中國、希臘樂系與波斯阿拉伯樂系的成果；此外還增加了日本之「調」、「律」等方面的內容。本書率先提出「把『世界樂系』分爲三大類」的觀點，至今還被民族音樂學界所採用。由於他較早採用「比較音樂學」的研究方法，對東方諸民族的音樂進行探討，因而他被譽爲我國比較音樂學的先驅。

（田　飛、朱艷林）

# 中國音樂史

〔現代〕 王光祈

《中國音樂史》，上下册，共十章。現代王光祈著，成於一九三一年。一九三四年編入中華書局《中華百科叢書》，一九五七年音樂出版社重印。另有一九九〇年上海書店《民國叢書》本、一九九二年巴蜀書社《王光祈文集》本和一九九三年人民音樂出版社《王光祈音樂論著選集》本。

《中國音樂史》系王光祈旅居德國柏林時寫成。作者《自序》稱：「時人關於中樂之著作，實以西儒所撰者，遠較國人自著者爲多，爲精」，而此類著作「皆出自彼邦教堂牧師、使館譯官、商人、旅客之手。往往嫌其美中不足」。又認爲「最能促成國樂產生者，殆莫過於整理中國樂史」，「音樂史，亦先民文化遺產之一也。其於陶鑄『民族獨立思想』之功，固勝於一般痛哭流涕，狂呼救國之『快郵代電』」，故撰成此書。

《中國音樂史》是一部按專題分類論述我國自遠古至清代音樂發展歷史的著作，也是我國現代較早的一部音樂史學專著。書中以中國古代文獻記載爲依據，對中國古代律調、樂譜、樂器、樂隊、戲曲等作了較有系統的梳理。全書除《自序》外由十章組成，各章主要內容如下：

第一章《編纂本書之原因》。作者認爲當時中國音樂歷史上各種重要問題尚無圓滿解決，故還不能編寫

一部「進化綫索完全銜接」的《中國音樂通史》，只能將其個人和中外學者的中國音樂歷史研究成果「聯絡起來，成爲一種較有系統之音樂歷史」。

第二章《律之起源》。本章先闡明了研究方法與根本思想，共四點。隨後依次論述了由五律進化成七律、十二律之成立以及黃鐘長度與律管算法等問題。作者否定了近代西洋學者認爲中國律制來自希臘的觀點，認爲「吾人不可道謂古代中國希臘樂制實『二而一』者也」。

第三章《律之進化》。本章按我國歷代律調的演變過程，較詳細地介紹了京房六十律、錢樂之三百六十律、何承天「新律」、梁武帝四通十二笛，劉焯律、王樸律、蔡元定十八律、朱載堉十二平均律和清朝律呂，並探討了十二平均律與十二不平均之利弊等問題。指出「倘京房之六十律，業已繁雜難用，則錢樂之三百六十律之不適於應用，更屬明瞭易見。其結果三百六十律，只能附會於歷數，不能實用於音樂」，從而完全否定了六十律、三百六十律在音樂中的實際作用。又指出何承天的「新律」爲中國樂制史上一大革命。同時高度評價了朱載堉的「十二平均律」。

第四章《調之進化》。本章對我國古代宮調理論作了較深入的探討。依次對婆五音調與七音調、蘇祗婆三十五調、從阿拉伯琵琶考證蘇祗婆琵琶、燕樂二十八調、唐燕樂與琵琶、燕樂考原之誤點、南宋七宮十二調、宋燕樂與觱篥、起調畢曲問題、元曲崑腔六宮十一調、崑曲與小工笛、二簧西皮梆子各調等諸問題進行了論述。

第五章《樂譜之進化》。論述了我國歷代樂譜的進化過程，並逐一介紹了律呂字譜與宮商字譜、工尺譜、板眼符號、宋俗字譜、琴譜、琵琶譜等。

第六章《樂器之進化》。將我國古代樂器(也包括一部分少數民族樂器)概括爲敲擊樂器、吹奏樂器、絲弦樂器三大類，並附圖一一介紹。

第七章《樂隊之組織》。第八章《舞樂之進化》、第九章《歌劇之進化》、第十章《器樂之進化》，簡明扼要地對我國古代的樂隊、樂舞、戲曲、器樂及其發展歷史進行了初步的探討。

王光祈的《中國音樂史》是我國現代較早采用分類體例的音樂史。它通過對大量中外文獻和個人研究成果的綜合與分析。尤其是對中國古代樂律理論進行了較有系統地整理，將中國音樂史的研究推進了一步，故被譽爲我國音樂史研究中具「紀念碑性的作品」。

有關《中國音樂史》的研究著作有：鄭錦揚著《音樂史學美學論稿》上册(海峽文藝出版社，一九九三年)，馮文慈、俞玉滋選注《王光祈音樂論著選集》中册(人民音樂出版社，一九九三年)。後者對原書中的原文、數據、引文等作了校訂，是此書目前最佳的一個本子。(田　飛)

# 音樂通論

〔現代〕黎青主

《音樂通論》，一册。現代黎青主著，成於一九三〇年。通行本有：一九三〇年商務印書館初版本、一九

三四年《百科小叢書》本。

黎青主（一八九三——一九五九），原名廖尚果，又名青主，別署黎青、L·T等。廣東惠陽人。曾參加辛亥革命。一九一二年赴德國學習法律，兼學哲學和音樂。一九二二年回國，北伐戰爭期間，曾任國民革命軍總政治部秘書等職。一九二九年起任上海國立音樂專科學校校刊《音》和季刊《樂藝》主編。一九三四年以後基本脫離音樂界，在同濟大學任教。一九四九年後在復旦大學、南京大學教授德語。著作除《樂話》、《音樂通論》外，又有譯著《音樂美學問題》等；所創作的歌曲大部份收入與華麗絲合作的《音境》（一九三一），《清歌集》（一九二九）兩種歌曲集，其中《大江東去》、《我住長江頭》等流傳甚廣。

《音樂通論》是黎青主繼《樂話》之後的又一部音樂美學論著。作者撰述此書的主旨是「要使一般讀者們對於音樂的本身能夠得到一種正確的根本認識，同時並要使一般讀者們能夠領略音樂的全體大用」。全書除書前《撰述主旨》和書後《人名附注》外，分爲七章：一、什么是音樂；二、音樂的藝術；三、音樂的原素；四、音樂的分類；五、音樂的藝人；六、音樂的功能；七、音樂的教育。

全書的主要內容大致分爲以下幾方面：

一、對於音樂本質的探討。作者認爲中國舊日的音樂由於受到「崇德」、「道」等思想的束縛，具體創作中又受語言聲韻的支配，而沒有一個獨立的地位，它只是封建禮儀的附庸。在引述了西方諸學派有關音樂本質的種種見解之後，作者認爲只有取「音樂是一種語言」的理解，才將作爲獨立藝術的音樂的本質說盡。又針對「藝術的虛僞性」這一觀點，作者進行了深入淺出的理論闡述，從而得出結論：音樂既然由人創作、演唱（演奏），便不是自然界的音，它的「虛僞性」是不可避免的。關鍵在於所創作的音樂是否對周圍人有感染

力量。

二、有關音樂「原素」和類別的分析。作者認爲，音樂的原素由聲調、節拍、和音、曲調構成。聲調是趨於自然的音響，經過和聲的處理後便是樂音，而樂音又是曲調的基礎。曲調依照「和聲」這個法度制成，再合上節拍，便成爲一首完整的曲子。除了上述數理上的原素外，曲調還要有其精神的原素，作者若不將自己靈魂深處的內容表達出來，便不是真正的音樂。黎氏又認爲音樂可以分爲兩種：歌樂與曲樂。歌樂將音樂與詩打成了一片，二者相輔相成。尤其在中國，從其最初形式——民歌起，至現在的藝術歌曲，都是曲調流暢、歌辭文雅、意義長遠的，故而是表達音樂靈魂的最佳方式。曲樂是「最能夠完成音樂的自由獨立的生命」。作者認爲奏鳴曲是曲樂的最高形式，而標題音樂，尤其是交響詩的發展，令「音樂的獨立自由的生命得到了一個最堅固的基礎」。

三、關於音樂家的修養。書中指出，作爲音樂藝人，首先不可以有自滿情緒。其次，也是最重要的一點，要將自己融合在音的感情裏面，要加强接受生活的能力，才能創作出真實地表現一般人情感的音樂。第三，音樂藝人在具備了種種技能、閱歷之後，更應該將思想與形式完滿地結合。

四、關於音樂的功能與音樂教育。作者認爲，真正優秀的音樂，能夠喚起人們的靈魂，爲人們在挫折面前奮鬥增添信心。除此，音樂還有民族性、紀律性的約束力和提高人們思想情操的功用。要提倡音樂的教育，就必須在各大學與中學開展起來，如在大學里設立講授音樂理論和音樂史的講座，在中學慎重音樂的教師與教材等，對於普及音樂的教育都是積極的措施。

本書作者曾在一九二五年成書的《樂話》中論述過音樂的本質、音樂與現實生活的關係、音樂的社會作

用等問題，《音樂通論》所叙述的基本論點與《樂話》是一致的，但又作了新的闡發，尤其在藝術與現實的關係、音樂藝術的特殊性以及情感在音樂創作和音樂表演上的重要性方面，探討得更爲深入。是近世爲數不多的系統地論述音樂美學的著作之一。（王丹丹　于　爽）

# 中國音樂文學史

〔現代〕朱謙之

《中國音樂文學史》，一卷。現代朱謙之著，成於一九三一年。一九三五年由商務印書館出版，一九三六年即由日本學者横利一川譯成日文在日本出版。一九八九年北京大學出版社改用新式標點符號横排再版。

朱謙之（一八九九——一九七二），字情牽。福建省福州市人。一九一七年入北京大學哲學系學習。一九二四年任教於廈門大學。一九二九年至一九三四年在日本留學。回國後先後在暨南大學、中山大學任教，歷任歷史系主任、哲學系主任、文學院院長、研究院文科研究所主任、歷史學部主任等職。一九五二年調任北京大學哲學系教授。一九六四年任中國社會科學院世界宗教研究所研究員。其著作除《中國音樂文學史》外，尚有《音樂的文學小史》、《中國古代樂律對於希臘之影響》、《中國哲學對歐洲哲學的影響》、《文化哲學》、《文化社會學》、《歷史哲學》、《歷史學派經濟學》、《太平天國文化史》、《日本的朱子學》、《日本古學及陽

明學》、《日本哲學史》、《扶桑國考證》、《老子校釋》等。

一九二四年，朱謙之曾將其在長沙第一師範和平大學的演講稿結集成書爲《音樂的文學小史》（上海泰東圖書局於一九二五年出版），《中國音樂文學史》是在此書的基礎上增補而成，是我國近代第一部考察文學與音樂之關係的專著。書前有陳鐘凡《序》，後附《凌廷堪燕樂考原跋》，正文共八章：一、音樂與文學；二、中國文學與音樂之關係；三、論詩樂；四、論楚聲；五、論樂府；六、唐代詩歌；七、宋代的歌詞；八、論劇曲。各章主要內容如下：

第一章《音樂與文學》主要論述音樂和文學的關係。作者認爲音樂和文學在感情上是共通的，文學之所以能給人興發想象，是因爲它直接訴於我們的「真情之流」，故可以和音樂姐妹相稱。書中又將音樂和詩作比較，認爲差不多是一致的。真正的詩，是以純一語言的音樂爲作品之生命的。音樂和詩歌，本都不受空間支配，完全是人類心理中想象的產物。正是這種想象的特別心理活動，創造了一個和我們日常生活經驗不同的第二世界，即音樂的世界。

第二章《中國文學與音樂之關係》從文學的定義、中國文學的分類、中國文學的起源和中國文學的進化觀念四個方面來對於中國文學與音樂的關係作了論述。作者指出：中國文學的最初形式是詩、樂、舞三位一體的混合藝術。從文學的進化觀念上來看，它與音樂的進化路徑相同，而近未來的文學，便是建設一種最好聽的「音樂文學」，也就是具有真摯情感的「平民文學」。所以中國文學的進化，徹始徹終都是和音樂密不相離的。

第三章《論詩樂》以《詩經》爲中心，對中國古代的詩樂進行考證。作者認爲《詩經》全爲樂歌，並據文獻

記載將詩樂分爲歌詩、賦詩、奏詩、笙詩、管詩、籥詩六類，專門論述了《詩經》在音樂上的位置和在藝術上的價值、孔子與音樂，書中主張《詩經》中應是南、風、雅、頌四體並列；又考證了《詩經》的樂譜和六笙詩，認爲古代對於笙詩雖存在「有聲無辭」和「有聲有詞」二說，但二說都是承認笙詩和音樂有關，亦可作爲《詩經》三百篇都是可歌可奏的一個旁證。

第四章《論楚聲》探討了楚歌的起源、楚聲在音上的位置，又對《楚辭》的聲譜作了考證。作者認爲中國文學本出於南音，《詩經》也是南方化了的北方文學。所謂《楚辭》，實即南方長江流域一帶民歌的結晶。在楚國以外如吳、越二國的民歌，實質上也都是《楚辭》的起源。楚聲是詩樂進化了的產物，在中國音樂文學史上有著重要的地位。作者列舉史載隋僧人騫公能以楚聲讀《楚辭》，以證《楚辭》能歌；又集諸家關於《楚辭·大招》中「四上競氣」之「四上」二字作字譜解釋的論述之後，認爲《楚辭》雖可肯定爲音樂文學，但在當時是否有譜，尚不能拿出歷史的證據來。

第五章《論樂府》首先對何謂「樂府」下了定義：「樂府本就是一種『歌詩』，一方面編製用『詩』的體裁，一方面又譜音樂以歌之。合這兩個條件，才叫做樂府。」其後亦探討了樂府音樂的來源、樂府在音樂上的位置以及古詩和樂府之間的關係等方面的問題；在《樂府節解考》一節中，作者認爲我們現在要想知道樂府詩聲曲折，確是一件頂困難的事，但樂府的音樂節拍，並不是絕不可考的，《宋書·樂志》所錄多篇樂府詩，都標明了音的長短，亦可作爲當時的一種譜式。

第六章《唐代詩歌》從樂器和音律兩個方面論及唐時代興盛的燕樂，並認爲「唐代是新舊音樂交換接續的時代，一方面結束樂府體，一方面開辟詞曲體，唯唐代本身也自有一種代表時代的文學，就是那可以播於

樂章歌曲的「絶句」。」書中列舉了和音樂密切有關的唐代詩人和他們的詩作，又錄毛奇齡《皇言定聲錄》載明寧王臞仙所纂《唐樂笛字譜》中的唐詩曲譜三首。

第七章《宋代的歌詞》設《音樂的起源說》、《詞的唱法》和《詞譜考》三節，分別論述了詞樂的源流、拍眼和曲譜，又錄王驥德《曲律》所載《樂府渾成》的遺譜和姜白石十七首詞曲譜中的《暗香》和《疏影》，以供研究。

第八章《論劇曲》探討了「曲」何以到了元時才發達的原因及其發展的過程，並對今存的種種曲譜作了介紹。作者認爲一時代有一時代的新聲，一時代有一時代的音樂文學，故提出了對進一步發展劇曲的主張：「用現代的白話，建設比崑曲更進一層的「詩劇」，並且這種「詩劇」是可以歌唱的，並且平民都可以歌唱的」。

本書附錄《凌廷堪燕樂考原跋》是作者對凌廷堪著《燕樂考原》一書的評介。（李　勤）

# 新舞蹈藝術概論

〔現代〕　吳曉邦

《新舞蹈藝術概論》，一册。現代吳曉邦著，成於一九三九年春，原爲作者在上海中法劇專教授舞蹈所用

的講義。一九五〇年五月由上海生活、讀書、新知三聯書店出版。同年十月再版，一九五一年三版，一九五二年四版。一九八二年經作者修改補充後由中國戲劇出版社出版。

吳曉邦（一九〇六——　），江蘇太倉人。一九二九年至一九三六年先後三次赴日留學，師從著名舞蹈家高田雅夫夫婦與江口隆哉夫婦。期間還系統研究了現代舞蹈家I. 鄧貴和M. 維格曼等人的舞蹈理論，從中受到很大啓發。一九三二年在上海創辦曉邦舞蹈學校，一九三五年創辦曉邦舞蹈藝術研究所，開始了新舞蹈藝術的研究、創作和教學活動，並分別於一九三五年、一九三七年和一九三九年年在上海舉辦了個人舞蹈藝術發表會。抗日戰爭爆發後，先後在四川、廣東、上海、桂林從事新舞蹈藝術的創作和教學活動。一九四五年赴延安、任魯藝舞蹈教員。一九四八年參加東北民主聯軍總政治部宣傳隊。一九五一主持中央戲劇學院舞蹈運動干部訓練班的教學，爲新中國培養了第一批舞蹈骨干。一九五四年至一九六〇年主要從事中國古代舞蹈的研究和創作工作，並於一九五七年創辦「天馬舞蹈藝術工作室」。一九七九年起任中國舞蹈家協會主席、中國藝術研究院舞蹈研究所所長等職。幾十年來，他創作了《丑表功》、《義勇軍進行曲》、《寶塔牌坊》、《十面埋伏》等百餘部舞蹈作品。著作除《新舞蹈藝術概論》外，尚有《舞蹈新論》、《舞論》、《隨想論》、《我的舞蹈藝術生涯》等。

《新舞蹈藝術概論》共九章（以一九八二年版本爲準）：

第一章《緒論》。主要闡述什么是舞蹈、舞蹈學、舞蹈藝術是怎樣形成的、我們爲什么要舞蹈、中國舞蹈藝術的種類、中國舞蹈藝術上的訓練、創作和研究以及關於各劇種演員的舞蹈學習等。其中，舞蹈的定義是作者經過長期理論與實踐的摸索而在本書一九五二年版中形成的——「舞蹈是一種人體動作的藝術。凡是

借着人體有組織和有規律的動作，通過作者對自然或社會生活的觀察、體驗和分析、然後用精煉的形式和技巧，集中地反映了某些形象鮮明的人物和故事，表現個人或者多數人的生活、思想和感情的都可以稱爲舞蹈。」

第二章《舞蹈和姊妹藝術的關係》。本章專門論述了舞蹈與文學的關係、舞蹈與繪畫的關係以及舞蹈與音樂的關係。並在《舞蹈是綜合的藝術》一節中指出：「必須有真實的、明確的文學內容、生活內容，才能創造出好的舞蹈。舞蹈必須廣泛攝取繪畫上靜止的素材，並且把這種靜止的素材聯系到音樂上去，和音樂結合起來。因此新舞蹈是綜合了文學、音樂和繪畫這三種藝術的要素而成長起來的一種融合了的、絶對不可分的綜合藝術，這種有機的綜合，創造了舞蹈藝術的獨立性，並且完整地表現了它的特點。」

第三章《舞蹈的三大要素》。作者對舞蹈的表情（舞情）、節奏（舞律）和構圖作了系統的論述。他說「『舞情』好比音樂的旋律，通過人體動作的抑揚頓挫、緩急輕重、剛柔粗細，表示同意、疑問、命令、懇求、驚嘆、威脅、哀怨、悲戚、傷心、果斷、躊躇、真摯、嘲諷、關切、淡漠等等各式各樣的情感。這些都可以用舞蹈動作去抒發出來。而『舞律』是表情的形式，它是舞蹈表現的一種手段。『舞情』離開了『舞律』是不可能存在的，『舞情』必須循着『舞律』的規律而存在，如象神和形的關係一樣。即通過動作的力度、速度、能量、大小和沉浮等等形式塑造形象去表達情感的。而關於『動的構圖』是舞蹈上的另一個要素，即在『舞情』和『舞律』密切結合中而形成動的畫面，便是舞蹈上的『構圖』——一種在運動發展和變化中的和諧的場面。」

第四章《舞蹈美和舞蹈思想》。本章從舞蹈要表現什么、舞蹈是一種美的教育、美的自然屬性和社會屬性、舞蹈思想、藝術實踐中美的作用、美的困惑等六個方面來論述舞蹈所具有的社會功能。

第五章《呼吸、動作、想象》是一九八二年版新增的內容。作者在本章中特別强調：「舞蹈家的真正能力是高度的技巧和豐富的想象力的結合。學生要有模仿的基本課，但單純模仿對學生是沒有出息的。因爲它會使年輕人藝術創造上畏首畏尾，不能大有作爲。而想象力是無畏的，可以創造出亘古未有的宏偉而瑰麗的民族藝術來」。

第六章《論發展舞蹈的創造性》。這是作者幾十年來舞蹈教學、創作和舞蹈理論研究的結晶。它從模仿和創造、創作實習課、創作實習中的造句和編舞等各個角度來介紹創作具有時代感和生活氣息新舞蹈的方法和步驟的。作者在本章的最後的一段寫道：「我國現代舞蹈應是以反映我國現代人民生活爲主的，現在已從萌芽狀態而成長起來。但現代舞蹈家們總是需要深入地向古代的和各國的舞蹈進行學習和借鑒。但是若認爲外國的都是好的，而輕視本民族自己的創造是不對的。我們不應閉門造車，也不應夜郎自大。在學習各國人民的優秀舞蹈和我國古代的傳統舞蹈時，還必須在我們的現實社會生活的基礎上，從現實生活出發創造新的舞蹈的舞劇。」

第七章《現代舞蹈的基本技術和理論》。這是全書較重要的內容。爲了讓讀者更容易理解，作者插入了四十二幀圖片。本章從爲什么要學習現代舞蹈的基本技術、現代舞蹈基本技術的理論、人體基本技術訓練中關節的馳緩和硬直的練習、人體基本技術訓練步法、基本步法組織上的理論和其本步法上的組織等六個部分進行探討。其中現代舞蹈基本技術的理論是從人體動是怎樣產生的、三大部位、人體動上的反作用、附隨動和振動或搖動、本能的動、習性的動、動的力量、動的表情、動和靜、動和美、反胴運動、動的發展、動的節奏和動的統一等十四個方面來分析的；人體基本技術訓練關節的馳緩和硬直的練習是從單一關節上的

馳緩和硬直的練習與兩個關節以上的馳緩和硬直的練習兩個方面闡述的，人體基本訓練中的基本步法介紹了單步、墊步、雙步、向側雙步、跑跳步、踢毽步、滑跳步、單步向前順轉步法、單步向後逆轉步法、三步走、三步跳步法、六步轉步法、三拍子上的其它步法、大跑步轉、踢毽步轉、跑跳步轉、跳躍步法、大跳躍和飛躍轉等十九種步法。

第八章《組織創作實習課的經驗》。這也是作者幾十年來舞蹈教學、創作和理論研究的經驗之談。它從最初的嘗試，在創作實習前的準備、創作實習中的十大毛病和幾件應注意的事等四個方面作介紹。

第九章《中國舞蹈發展史綱》。作者按社會制度的不同劃分歷史時期即原始氏族社會的舞蹈和奴隸制社會的舞蹈、封建社會的舞蹈和近代、現代中國的舞蹈（一八四〇——一九一九）。同時還引入了歷史珍貴圖片二十二幀。

《新舞蹈藝術概論》不僅體現了吳曉邦的舞蹈藝術觀和美學思想，同時也較早地爲我國舞蹈史研究填補了一項空白。（張　平）

# 中國音樂史綱

〔現代〕　楊蔭瀏

《中國音樂史綱》，一册。現代楊蔭瀏著，成於一九四四年。一九五二年由上海萬葉書店出版，一九五三年再版。

楊蔭瀏（一八九九——一九八四），江蘇無錫人。六歲起學習絲竹樂器演奏。一九一一年入天韻社，師從曲師吳畹卿學習崑曲及民族樂器。其間隨美國傳教士郝路易（L. S. Hammond）女士學習英語、鋼琴和音樂理論。一九一六年至一九二一年就學於無錫江蘇省立第三師範學校。一九二三年至一九二五年在上海聖約翰大學與光華大學讀經濟學及英文。後輟學回鄉，先後在無錫、宜興任中學教師並從事基督教聖咏的編輯工作達十年之久。一九三六年起任北平哈佛燕京學社音樂研究員、重慶國立音樂院和南京金陵女子大學音樂系教授，兼任國立禮樂館編纂和樂曲組主任。一九四九年後，歷任中央音樂學院教授、中國音樂研究所所長和中國藝術研究院顧問等職。其主要著作有《雅音集》（與陳鼎鈞合編，兩集，一九二三、一九二七）《文板十二曲》（與曹安和合編，一九四二）、《弦樂定音計述略》（同上）、《國樂概論》（一九四三）、《中國音樂史新舊音階的相互影響》（一九四五）、《白石道人歌曲研究》（與陰法魯合著，一九五七）、《十番鑼鼓》（一九

八〇)、《中國古代音樂史稿》(上下册，一九八一)和《三律考》(一九八二)、等。

《中國音樂史綱》是作者四十年代在四川重慶國立音樂院任教時，專爲中國音樂史課編寫的教材。全書除「引子」、「結論」、「尾聲」外分成四章。第一章《歷史的音樂觀》概述春秋戰國時期的儒、墨、道三家音樂思想和對後世的影響。餘三章將中國音樂歷史分爲三個時期：上古期(遠古至戰國)、中古期(秦代至唐末)和近世期(五代至清末)，並分別對各個歷史時期的樂曲、樂律、樂器、音韻、詞曲關係等方面作了詳盡的論述。

《上古期：遠古至戰國》一章主要講述時代之區分、傳說與信史、古代史家的出發點、史實發生之複雜性、上古期之特點、初民的樂舞、周前的樂舞、周前的詩樂、周前的其它歌曲、巫風、周前的四夷音樂、周代音樂的特點、周代音樂與典禮的關係、周代的主要典禮、周代音樂與教育之關係、周代的樂舞、周代的詩樂、華夷之分的時代相對性、周代的外族音樂、周代的其他樂曲、樂器的分類——八音、上古期的樂器、樂器略釋、周前的樂器、周代的樂器和上古期的樂律——十二律。

《中古期：秦代至唐末》一章，主要講述中古期的特點、中古期的樂調(從雅樂曲調、民間曲調、異族曲調和創作曲調四個方面來分析)、唐代大曲、中古期間音韻學與詩歌的關係、中古期的樂器和中古期的樂律。

中古期樂調的雅樂曲調，包括雅樂的區分、韶武的因襲迹象、雅樂的相錄、兩漢、魏晉、南北朝、隋代、唐代的雅樂和三大舞等內容。關於雅樂的區分，作者認爲，「一般說來，祭祀所用的音樂，大概沒有疑問地被各朝人們所同視爲雅樂。對於宴饗所用的音樂，人們的看法，便互有出入。通常宴饗所用的音樂，有含有典禮意義的，同時也有重娛樂意義的。最普通的看法，是把含有典禮意義的部份，視爲雅樂，而把偏重娛樂意義

的部份、視爲俗樂。」

中古期樂調的民間曲調，包括民間音樂政教價值之衰落、漢高祖注意楚聲及巴渝舞、漢武帝採修民歌、漢哀帝罷黜民歌，相和歌、清商、清樂等名詞的意義之變遷、相和歌的唱奏方法、清樂的流變和清樂的没落等内容。

中古期樂調的採族曲調，包括北狄樂與鼓吹和西域音樂之影響創作兩大内容。比狄樂因應用方面的不同，可分四類，即黃門鼓吹、騎吹、横吹和短簫鐃歌。西域音樂之影響創作，主要介紹了天竺樂、龜兹樂、西涼樂、高昌樂、康國樂、安國樂和疏勒樂等。

中古期樂調的創作曲調，包括唐玄宗時坐立部伎各曲、燕樂意義之變遷、燕樂與法曲、唐玄宗前的創作曲、唐玄宗時的創作曲、道曲、道曲與道調之區别、道曲的兩種意義、羯鼓曲、唐玄宗以後的創作曲、琵琶曲、琴曲和唐曲内容述例。

中古期的樂律，作者陳述了漢劉歆律、漢京房六十律、漢蔡邕銅籥律、魏杜夔律、魏笛律、晉荀勗律和十二笛、宋錢樂之三百六十律，宋何承天三分損益均差律（即新律）、齊梁陳律、東魏高閭律準、梁武帝律、後魏東魏北齊律、北周前律、北周後律、隋前古琴純律，隋前古琴宫調、隋開皇初年律、蘇祗婆龜兹宫調、鄭譯八十四調、新音階之應用、隋開皇十年萬寶常水尺律、隋劉燀等差管律、隋大業中律、唐貞觀中祖孝孫八十四調、唐俗樂二十八調、俗樂音階形式、唐俗樂律、唐清商律、唐俗樂的角調、俗樂二十八調的音位、唐二十八調之異名、唐魏延陵律、唐古律和唐俗樂新音階主調音等。

《近世期：五代至清末》一章，主要講述近世期的特點、近世期的曲調（從雅樂曲調、擬詩樂、外族曲調

和詞曲音樂四個方面來分析)、近世期間音韻學與詞曲的關係、近世期的樂器和樂律等。

作者認爲近世期之特點是復古派勢力過分抬頭。具體表現在一、注重典禮音樂的創作與演奏；二、求旋律與節奏的簡單化；三、規定音高標準；四、使音域減少到不高不低的階段；五、限定所用樂器的種類、形式與音域等等。

近世期曲調中的詞曲音樂，主要介紹了詞、傳踏(纏達)、大曲、曲破、法曲、賺詞、諸宮調、劇樂的流變、宋官本雜劇、金院本、元雜劇、元院本和南戲。

近世期間音韻學與詞曲的關係，主要闡述了曲韻的發展、曲韻南音化、曲韻的分目、曲韻南音化的原因、傳統久遠的崑曲社、惠杏村吳晚卿之曲韻統係、曲韻與南音之異、聲韻與音樂之關係、歌曲音韻的將來、字調與樂調之關係、字調與樂調關係之推論詞曲音樂的點板和詞曲音樂的宮調。

近世期的樂律，陳述了後周王樸律、後周王樸律準、宋初律、拱宸管爲正律器、宋乾德中和峴律、九弦琴及五弦阮宮調、宋初琵琶宮調、宋景祐中李照律、宋景祐中實際用律、宋景祐中舊樂律、宋皇裕中阮逸胡瑗律、沈括所稱宋初之燕部律及後來之燕部律、宋初至熙寧間的教坊律、宋神宗熙寧中教坊律、宋神宗元豐中楊傑劉幾律、宋哲宗元祐中范鎮律、元祐中教坊新音階主調音、宋徽宗崇寧中魏漢津帝指律、宋徽宗大觀政和中劉昺律、宋徽宗政和中宴樂宮調、宋徽宗政和後的宴樂律、宋徽宗宣和中田爲太正少三律、南宋大樂律、蔡元定十八律、南宋時古琴宮調、宋元明以來燕樂宮調的沿革、金元明雅樂律、明太常笛新音階律、明朱載堉等律、清康熙間民間笛上宮調、清康熙前民間簫上及三弦上宮調、宋民間簫笛上半孔按法、清聖祖曲解三分損益律、清代應律的管樂器、清莊親王改訂詞曲宮調、清代論律諸家、歷代弦律比較表、歷代管律黃鐘

音高比較表和民間流行之工尺譜。

作者在全書的最後總結說：「全部中國音樂史，可以說是一部民間音樂的發展史，其中民間音樂的發展，常包含着對於一部分外來音樂的吸收與融化，雖然偶然有曲調的創作者，可是爲數不多。最多的是民間音樂與外來音樂的改編者；宋、元至今，近千年來所有著名的詞人曲家，都是些民間音樂改編形式的應用者與塡詞者。」

《中國音樂史綱》的特點是對史料力圖辨僞求真，同時特別注意史料與活的音樂的聯係；全書對於雅樂與俗樂的關係及音韻學等都作了較爲清晰的論述。它的問世，是我國近世中國音樂史學進步的標志。

（張　平）

# 小學音樂教材及教學法

〔現代〕　繆天瑞

《小學音樂教材及教學法》，一册。現代繆天瑞著，成於一九四六年。一九四七年上海萬葉書店初版、再版，一九四八年三版，一九四九年四版。

繆天瑞（一九〇八——　），別名穆靜，浙江省瑞安縣（今改市）人。一九二六年畢業於上海中華藝術

大學音樂科，先後任浙江溫州中學附屬小學，上海新陸師範和溫州師範等校音樂教師。一九三三年至一九三八年任江西省推行音樂教育委員會編輯。一九三九年至一九四一年任重慶音樂教育委員會編輯兼任國立音樂院教師。一九四二年至一九四五年任國立福建音樂專科學校教授、教務主任等職。一九四九年至一九五八年任中央音樂學院教務主任、副院長。一九五九年至一九八三年任天津音樂學院院長。一九八三年調中國藝術研究院音樂研究所任研究員，一九九一年離休。著作、翻譯、主編期刊共三十餘種，其中重要的著作除《小學音樂教材及教學法》外，尚有《律學》（一九四七）、《基本樂理》（一九七九）；編譯《世界兒歌集》（一九三四）、《音樂的構成》（一九四八）、《曲調作法》（一九四九）、《和聲學》（一九四九）、《對位法》（一九五〇）、《曲式學》（一九四九）等；編著《兒童節奏樂隊》（一九五〇）；主編《音樂教育》月刊（一九三四——一九三七）、《樂風》月刊雙月刊（一九四〇——一九四一）、《人民音樂》月刊（一九五〇）；參與主編《中國音樂詞典》正續編（一九八四、一九八九）；《音樂百科詞典》（一九九四）。曾任全國人民代表大會第三、四、五、六屆代表。

著者曾任小學音樂教師數年，後任《音樂教育》等雜誌主編，又參與江西省推行音樂教育委員會中小學音樂視察工作，在此期間，搜集國內外音樂教學法資料，並實地考察研究中小學音樂教學情況，與音樂教師共同探討教學方法，還在師範學校音樂課上將若干問題進行實驗。一九四〇年後，著者在國立音樂院的「音樂教員講習班」和國立福建音樂專科學校擔任音樂教學法課程，本書根據當時的講稿整理而成。

本書是一本理論與實踐密切結合的普通學校音樂教學法研究專著。它廣泛吸收本世紀初國外音樂教育理論，並結合當時中國中小學音樂教學實際，對普通學校音樂教育中諸重要問題，提出著者的見解。

全書共九章。正文前列有中、英、日參考文獻二十二種。第一章《唱歌教材選擇法》，並附唱歌教材舉例三十七首；第二章《聽唱教學法》；第三章《視唱教學法》；第四章《唱歌一般教學法》；第五章《發聲法與音高矯正法》；第六章《合唱教學法》；第七章《其他音樂活動》（論及唱歌游戲、器樂、欣賞和創作教學）；第八章《音樂測驗與記分法》；第九章《設備及其他》。書後附歌曲伴奏樂譜和節奏樂譜十首。

本書在介紹國外當時音樂教育的先進理論的同時，着重提出採用中國民族民間音樂作教材的主張。指出「本國民歌，不能輕視，應視其性質，多多採用爲教材。」在所舉唱歌曲例中包括江西、湖北、四川、廣東、山東、河北、內蒙民歌十首，以及許多富有民族風格的創作歌曲。

本書主要論述唱歌教學，同時也論及器樂教學，欣賞教學和創作教學等。唱歌教學方面着重闡明四個問題：（一）關於聽唱教學法和視唱教學法。詳細闡述聽唱法的優缺點和具體做法，尤其是從聽唱到視唱的過渡，主張「先有應用，後有理論，先有零星的認識，後作有係統的整理」，並着重介紹「指譜唱歌法」。關於樂譜和唱名法，作者主張「五綫譜與簡譜兼用」，「教兒童音樂，只要把音樂本身教得好，用什么譜，不是重要的問題，只要這個譜不會妨害音樂本身」，「能用五綫譜自然很好，如有困難，就不必勉强」，「一般中小學校，及一般歌咏團體，以普及音樂教育爲目的，可用首調唱名法」。（二）唱歌一般教學法。書中指出：「唱歌教學有三個目標：第一，使兒童對唱歌發生興趣，從唱歌得到快樂；第二，使兒童養成唱歌上所需的各種技術；第三，使兒童學會以唱歌表現自我。三者不可偏廢。」作者認爲：「爲要獲得識譜的技術，使兒童作枯燥的視唱練習，爲要獲得美妙的歌喉，使兒童作單純的發聲練習，這在一般學校，實不相宜。呆板而乏味的技術練習，與樂理上名詞背誦一樣，都會使兒童失掉學習的興趣，不是正當的教學法。」（三）提倡頭聲唱歌，防止兒

童大聲「喊歌」。指出：「提倡頭聲唱歌，要而言之，不外兩點，即：輕聲唱與多唱高音」。「將高聲區（頭聲）向下擴充，則音溫柔而悅耳，可以一掃胸聲的粗暴」。「頭聲發聲，用○韻比a韻爲佳」。「兒童發聲求質的美，不求量的大」。（四）注重合唱，提倡多聲部教學。指出「輪唱可用作合唱的準備」。

器樂教學方面，本書介紹了節奏樂隊與節奏樂器，並指出「樂器的學習，在兒童都很有意義」。

欣賞教學方面主張進行「記憶比賽」，其「價值在於兒童養成諦聽與記憶的能力，並且借此記取了若干樂曲」，「所選樂曲必須是有價值的名曲，富有特徵，而兒童所能夠理解者」。

創作教學方面主張「兒童的自發活動」和創造性的表現，並「引導兒童創作歌曲」，「這種歌曲的創作，於兒童音樂發展上，非常重要」。

此外，著者論及唱歌游戲（簡稱唱游）教學，認爲「唱游實際包括着唱歌游戲，聽音動作與唱歌表演三者」。

書中還介紹了國外當時幾種著名的「音樂測驗」，如西沙氏（C. E. Seashore）、希爾布朗氏（E. K. Hillbrand）、郭華司、盧西（Kwalwasser－Ruch）的音樂測驗。

該書因其內容「周詳而新穎」，且「前此竟無像這樣的一本好書出現」（錢君匋序），深受讀者歡迎，當年即再版。一九四九年後又發行了數版。（繆裘言）

# 律學

〔現代〕　繆天瑞

《律學》，一册。現代繆天瑞著，成於一九四七年。通行本有：一、一九五〇年萬葉書店「初版」本（後多次再版）；二、一九六五年音樂出版社「修訂版」本；三、一九八三年人民音樂出版社「增訂版」本；四、一九九四年人民音樂出版社「第三次修訂版」本。

《律學》是一部綜論古今中外律學的學術專著。萬葉本除前豐子愷《序》、楊蔭瀏《序》和作者《自序》外，分爲八章：《導論》、《五度相生律》、《純律》、《平均律》、《音程值計算法》、《三種律的比較與應用》、《律史》、《結論》。「修訂版」保持「初版」全書八章的結構不變，僅將其第一章《導論》中的《律的計算法》抽出和第五章《音程值計算法》合拼爲《音律計算法》作第二章，又將《平均律》和《三種律的比較與應用》兩章合併成第五章《十二平均律》，原書的《結論》變成《亞洲非洲若干民族樂制》和《今天律的應用問題》兩章，後附《音律表》。「增訂版」將「修訂版」之《律史》一章擴充成《中國律學簡史》、《歐洲律學簡史》、《四分之三音體系史料》三章，附錄又增《音分值和頻率對照表》和《專名、人名索引》。「第三次修訂版」仍保持「增訂版」十章的結構，除將《四分之三音體係史料》一章更名爲《阿拉伯、波斯律學史》外，主要在各章內容上作修訂補充。全書

的主要內容有以下幾個方面：

一、定義「律學」。對於「律」的研究，在我國有著悠久的歷史，但在明代朱載堉的《律學新說》提出「律學」一詞之前，古代常將律和曆合在一起研究而稱之「律曆」。朱載堉雖然提出了「律學」一詞而使之成爲一門獨立的學科，但對於「律學」一詞的含義並未明確界定。《律學》作者在《導論》一章中，對「律學」給以定義：「律學就是對『樂制』(音階及其各音的精密高度所形成的體系)作系統的、全面的研究，亦即對構成樂制的各音依據聲學原理，運用數學方法來研究各音間相互關係的一門學科」，並對律學的研究範圍和理論性質、音的高度的變化和音色的變化、樂器振動的類別、國際標準高度、律學的實驗等諸方面作了詳細的說明；又在《音律的計算法》一章中介紹了國際通行的各種音律計算方法，其中包括頻率比、音程值、對數值、八度值、音分值、平均音程值等。由於我國古代習慣採用振動體長度爲音律計算單位，故本書又專設《振動體長度與音分值的關係》一節，使我國古代的音律計算法和現代國際通行的音律計算法相銜接。

二、分類「律制」和「樂制」。古今中外律制繁多，如何對種種律制進行分類，是一個值得探討的問題。《律學》作者選取了中西共有並在世界上有較大影響的「五度相生律」、「純律」、「十二平均律」三大律制，各設立一章，專門論述它們產生方法、各自的特有音程、大小半音和音差；又將三種律制進行比較，分析其中的差異，然後以此三大律制爲基礎，在其後各章中按中國、歐洲、亞非等不同地區，劃分出不同民族的種種律制類別。如中國的「三分損益律」、「琴律」、「新法密率」，阿拉伯國家的「十七律」、「十九律」、「二十四平均律」，印度的「二十二律」，印度尼西亞的「五平均律」、「九平均律」、「十平均律」，泰國等地的「七平均律」等等。本書還將世界各地區的樂制分爲三大體系，即「五聲體系」、「七聲體系」和「四分之三音體系」。

三、整理「律史」。在本書之前，有關律學發展的歷史，僅在一些史書和辭書中存有各別的律學史料，但並無通史性質的律學史專門著作。《律學》將種種律學史料加以彙集，首開編寫律學史先河，尤其對中國和歐洲的律學發展歷史作了較有系統的整理。本書「第三次修訂版」將中國律學史根據中國律學發展的特點分爲四個歷史時期：（一）三分損益律發現時期，約在公元前八世紀至公元前三世紀的春秋戰國時代；（二）探求新律時期，約自公元前三世紀至公元十世紀的漢朝至五代；（三）十二平均律發現時期，即十六世紀明代律學家朱載堉發明「新法密率」；（四）律學研究的新時期，自一九一一年至今。將歐洲律學史根據歐洲律學發展的特點分爲三個歷史時期：（一）五度相生律時期，約自公元前六世紀至公元十四世紀；（二）純律時期，約自公元十五世紀至十七世紀；（三）十二平均律時期，自十八世紀至二十世紀；在《阿拉伯、波斯律學史》一章，將該地區的律學理論和應用的歷史分別敘述，互相印證。對於因律學史料不足而不能劃分律學發展歷史時期的國家，就按其律制發明和應用的先後，將現有的律學史料加以記述。

四、應用「律制」。本書除了介紹律學基本知識、論述不同律制的生律方法和律學發展歷史之外，還注重於律制的應用，提出一些今天各種律制的應用問題。如十二平均律的應用，小提琴演奏、聲樂和管弦樂的音律問題，我國民族音樂的律制問題等等。書中論及律制的實際應用時還特別指出：「應當正確地理解音律上的準確性和變通性兩者之間的辯證關係。準確性是基礎，但是在如此生動的表演藝術上，不可能沒有靈活性。我們既不應由於律制的存在而否定演奏實踐上的靈活性，但是也不能因演奏上出現音律的自由變化而否定律制的存在。」這是對於處理在律制應用中發生實際測音數據和律制理論數據不一致現象時應取的一條重要原則。

《律學》以深入淺出和生動的文筆，有系統地論述了古今中外的律學研究成果，因而受到了讀者的歡迎，書亦一版再版，書中的論述常被其後的律學論著所徵引。我國自五十年代以來成長的律學家幾乎都主要通過學習此書而進入律學的殿堂。此外，本書自六十年代的「修訂版」起，在內容上一再在新版中吸收作者本人和當代律學研究的新成果不斷加以充實，這也是本書的一大特色。（陳應時）

# 戲曲編

# 黃氏詩卷序、贈宋氏序、優伶趙文益詩序

〔元〕 胡祗遹

《黃氏詩卷序》、《贈宋氏序》、《優伶趙文益詩序》，三篇，元胡祗遹著。收于胡氏《紫山大全集》。《紫山大全集》的主要版本有鐵琴銅劍樓藏本，清光緒二十三年（一八九七）武進董氏誦芬室刊本，《四庫全書》本，三怡堂叢書本。

胡祗遹（一二二七——一二九三），字紹開，號紫山，磁州武安（今河北磁縣）人。少孤，既長讀書，見知於名流。至元年間曾在元朝中央和地方政權中歷任重要官職。在朝中任職期間，以論事觸奸相阿哈馬，外遷期間，抑豪右，扶寡弱，敦教化，厲士風，以吏材名一時。元滅宋後，召拜翰林學士，托謝不就；又徵耆德者十人，祗遹爲之首，亦以疾相辭。至元三十年（一二九三）去世，享年六十七歲。延祐五年（一三一九），贈禮部尚書，謚文靖。有《紫山大全集》傳世。《四庫全書》評道：「今觀其集，大抵學問出於宋儒，以篤實爲宗而務求明體達用，不屑爲空虛之談。詩文自抒胸臆，無所依仿，亦無所雕飾，惟以理明詞達爲主。元代詞人往往以風華相尚，得茲布帛菽粟之文，亦未始非中流一柱矣。」《元史》有傳。

胡祗遹愛好戲曲，《全元散曲》錄存小令十一首，陶宗儀《輟耕錄》說他對當時著名雜劇藝人朱簾秀「極

鍾愛之」。《紫山大全集》中收有《黃氏詩卷序》、《優伶趙文益詩序》和《贈宋氏序》諸篇，集中體現了胡祗遹對戲曲藝術的見解。

在《贈宋氏序》中，胡祗遹强調「聖人作樂以宣其抑鬱」，高度評價戲曲的審美娛樂作用。他說：「百物之中，莫靈莫貴于人，然莫愁苦于人。雞鳴而興，夜分而寐，十二時中，紛紛撓撓，役筋骸，勞志慮。四體之外，仰事俯畜，吉凶慶吊乎鄉黨閭里，輸稅應役于官府，邊戍十室而九不足，眉顰心結，鬱抑而不得舒。」由此，聖人作樂以宣其抑鬱。假如沒有音樂，爲人「解塵網、消世慮、熙熙皞皞，暢然怡然，……一去其苦」，那麼就「亦難乎其爲人矣」！

在此序中，胡祗遹還提出對雜劇的獨特解釋，「既謂之雜，上則朝庭君臣政治之得失，下則閭里市井父子兄弟夫婦朋友之厚薄，以至醫卜筮釋道商賈之人情物理，殊方異域風俗語言之不同，無一物不得其情，不窮其態」。

在《優伶趙文益詩序》中，胡祗遹指出，戲曲藝術貴于「新巧」，忌于「踵陳習舊」，他說：「醯鹽薑桂，巧者和之，味出于酸鹹辛甘之外，日新而不襲故常，故食之者不饜。滑稽詼諧亦猶是也。拙者踵陳習舊，不能變新，使觀聽者惡聞而饜見。」他認爲只有「耻宗塵爛，以新巧而易拙，出于衆人之不意」，才能爲觀聽者所「多愛悅」。

在《黃氏詩卷序》中，胡祗遹就藝術素質和演唱技巧等方面對演員提出了九項要求，他稱之爲「九美」：一、姿質濃粹，光彩動人；二、舉止閑雅，無塵俗態；三、心思聰慧，洞達事物之情狀；四、語言辯利，字句真明；五歌喉清和圓轉，累累然如貫珠；六、分付雇盼，使人解悟；七、一唱一說，輕重徐疾中節合

度，雖記誦閑熟，非如老僧之誦經；八、發明古人喜怒哀樂、憂悲愉怡、言行功業，使觀聽者如在目前，諦聽忘倦，惟恐不得聞；九、溫故知新，關鍵詞藻，時出新奇，使人不能測度爲之限量。

九美既備，當獨步同流。

這「九美」，包括了演員的形體動作、風度氣質、唱說技巧藝術修養等許多方面。儀容要「姿質濃粹、光彩動人」；說白要「辯利」「真明」；歌唱要「清和圓轉」；表演既要合乎劇情，「分付雁盼，使人解悟」，而且要心思聰慧，「發明古人」，「時出新奇」，以藝術的美感染觀聽者。「九美」是一種高標準的要求，體現了胡祗遹對戲曲藝術的深刻理解。

胡祗遹對戲曲藝術的重視還表現在他對演員地位的關注上，在《優伶趙文益詩序》中，他將演員同賢者相提並論。他抨擊了那些「享大名無實學，居要職無實材，聞過情不自以爲耻」的所謂賢者，但對「談諧一不中節，闔座皆爲之撫掌而嗤笑之」的優伶深表同情。他認爲，「責備優伶而不責賢者」是一種没有是非之心的可笑可哀的行爲，人們應該公正地對待戲劇演員。在元代伶人社會地位相當低下的情況下，胡祗遹作爲一個上流人物要求平等對待伶人的思想是難能可貴的。

胡祗遹直接論戲曲的文章不多，但他涉及戲曲的這幾篇文章卻相當有歷史意義。他十分注重戲曲宣人抑鬱的審美娛樂功能，要求對戲劇演員平等相待。他的「九美說」所代表的元代初期的表演理論已有相當高的水平，其合理的精神在明清的表演理論中都有所反響。

有關胡祗遹的研究文章見郭紹虞《中國文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中的相關章節。（李勝利）

# 錄鬼簿

〔元〕鍾嗣成

《錄鬼簿》，二卷。元鍾嗣成原著。初稿完成于元至順元年（一三三〇年），不久，作者又進行了兩次修訂。至明初，戲曲作家賈仲明爲之增補，使内容更加豐富。《錄鬼簿》版本頗多，根據内容的不同大致可分爲三類：第一類，鍾嗣成著。有明萬曆年間無名氏輯錄的《説集》精鈔本，不分卷，是現存最爲接近鍾氏原著的珍貴古本；明崇禎年間孟稱舜校刻本，不分卷；清初尤貞起《新編錄鬼簿》鈔本，分兩卷；清曹寅校輯《楝亭藏書》十二種本；近人劉世珩校輯《暖紅室匯刻傳奇》附刊第一種本；近人董康輯刻《讀曲叢刊》本；近人陳乃乾輯印《重訂曲苑》本。第二類，明人賈仲明增補的《錄鬼簿》，有明天一閣藍格鈔本。第三類，近人校注的《錄鬼簿》。有王國維的《錄鬼簿》校注本；馬廉的《錄鬼簿新校注本》，上海古典文學出版社校輯的《錄鬼簿》（外四種）本；《中國古典戲曲論著集成》本（第二輯）。

鍾嗣成（約一二七九—約一三六〇），字繼先，號醜齋，元初古汴（今河南開封）人。戲劇家。寄居杭州。青年時曾師事杭州儒者鄧善之等，習經世之學，屢試不第，遂杜門家居從事戲曲著述。深通音律，並長於樂府小曲的創作。著有《錄鬼簿》一書，所編雜劇有《寄情韓翊章臺柳》、《譏貨賂魯褒錢神論》等七種，今皆不

見，僅存散曲數十首。傳記資料見《錄鬼簿》中朱士凱等人的序言。

《錄鬼簿》一書，豐富地記載了元代書會才人、名公士大夫等戲曲、散曲作家的生平事迹和作品目錄，並製有《凌波僊》對所載作家進行評吊。全書涉及作家一百五十二個（其中賈仲明續七十一個），作品名目四百餘種，前有鍾氏自序，後附朱士凱、邵元長、周浩、邾經的序、題。鍾嗣成的戲曲批評觀點主要體現在他的自序中：

「人之生斯世也，但知以已死者爲鬼，而未知未死者亦鬼也。酒囊飯囊，或醉或夢，塊然泥土者，則其人雖生，與已死之鬼何異？……予嘗見未死之鬼，吊已死之鬼，未之思也，特一間耳。獨不知天地闔闢，亘古迄今，自有不死之鬼在。何則？聖賢之君臣，忠孝之士子，小善大功，著在方册者，日月炳煌，山川流峙，及乎千萬劫無窮已，是則雖鬼而不鬼者也。今因暇日，緬懷古人，門第卑微。職位不振，高才博藝，俱有可錄，歲月縻久，湮没無聞，遂傳其本末，吊以樂章，使水寒於冰，青勝於藍，則有幸矣。名之曰《錄鬼簿》。嗟乎！余亦鬼也，使已死未死之鬼，得以傳遠，余有何幸焉。若夫高尚之士，性理之學，以爲得罪於聖門者，吾黨且噉蛤蜊，別與知味者道。」

在這篇自叙中，鍾嗣成高度肯定了戲曲作家的地位和戲曲文學的價值。在我國文學發展史中，自古以詩文爲正統，不重視小説和戲曲，戲曲作家也隨之常常受到正統士大夫的輕視和非議，生平創作不載於正史列傳。鍾嗣成一反傳統偏見，不管他們「門第卑微，職位不振」，只要有「高才博識」，便一概爲之樹碑立傳，以使這些與聖君賢臣同爲「不死之鬼」的人能「著在方策」，與日月齊光，山川並峙。在元代知識分子（戲曲作家尤甚）社會地位名列第九，特別低下的情況下，鍾氏此舉，確屬難能可貴。

在正文中，鍾嗣成詳細記述了當時著名戲曲作家作品，具有元人著當代雜劇史的性質。

第一，鍾嗣成按時序分類排列作家，全書貫穿了一條史的線索。從「前輩才人」到「方今才人」這種排列法，在鍾氏之前絕無僅有。

第二，鍾嗣成記載作家作品資料豐富，勾勒出了元代雜劇的基本輪廓。《錄鬼薄》一書，記載了八十位雜劇作家的名字，記錄了四百餘種劇目，佔現存有名可考的元劇作家和劇目總數百分之八十左右。從地域方面看，前期集中北方，後期集中南方。但不論前後期，皆有北人寓居南方者，如馬致遠、李文蔚等人，這種南北間的文化交流使雜劇南移並逐步形成；從時間方面看，《錄鬼簿》所記包含了至少七十餘年的雜劇情況，其中既有「前輩已死」作家關漢卿、王實甫、白樸、馬致遠等人的傳略劇目，也有「方今」已死未死作家宮天挺、鄭光祖、秦簡夫等人的傳略劇目。對於幾十位有名可考的作家，鍾氏不僅記其姓氏、籍貫、職業、品德、性格、遭遇結局，而且還圍繞他們的藝術實踐，記述其多方面的活動，如關漢卿與楊顯之組織「書會」；知識分子作家與民間藝人合作編劇（馬致遠、李時中、花李郎、紅字李二例）；知識分子作家合作編劇（鮑吉甫與汪勉之例）。鍾嗣成還記錄了一些雜劇作家的有名之作、輯選之作或未付梓流傳之作。在劇本方面，鍾嗣成對諸如折數，諸家同名作品、主唱、用韻等情況也都作了注釋，爲研究元代雜劇的演出，體制等問題提供了一定的幫助。

第三，鍾嗣成簡要地評價作家作品，展現了元代雜劇藝術特色。在具體評論中，他重視藝術上的創新，如評范康「一下筆就新奇」，評周文質「文筆新奇」，評睢景臣《高祖還鄉》「製作新奇」。提倡風格多樣化，既推崇高克禮，吳樸等人極爲「工巧」，又稱贊曹明善、屈子敬等人「華麗」過人。表揚「惟務搜奇索古」的鮑天佑創

作態度嚴肅認真。對作家作品的得失，也能夠實事求是地進行恰如其分的評價，如鄭九祖是伶倫輩稱爲「鄭老先生」的長輩作家，鍾氏既贊其「名香天下，聲振閨閣」，又指出其作品「貪於俳諧，未免多於斧鑿」。

鍾嗣成《錄鬼簿》一書，是元人記錄當代作家作品的唯一著作，它不僅對我國封建社會長期輕視戲曲和戲曲作家的傳統進行了大膽的挑戰，把戲曲家的地位提到了空前未有的高度，而且在爲他們樹碑立傳的過程中，以作家爲中心，以時代先後爲序列，簡明扼要地錄劇目，寫吊詞，評作品，從而反映出元代雜劇的基本面貌和歷史的發展，在我國戲劇理論發展史上具有重要的意義。

有關《錄鬼簿》的研究著作見郭紹虞《中國文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節，及李春祥《鍾嗣成的貢獻》一文（載《中國古代戲曲論集》一書），主要校注本爲《中國古典戲曲論著集成》第二輯所收本。（李勝利）

# 中原音韻

〔元〕周德清

《中原音韻》，一卷。元周德清著。成於元泰定甲子年（一三二四）。主要版本有元刻本，《嘯餘譜》卷六所收本，《古今圖書集成》文學典所收本，《四庫全書》集部所收本，《重訂曲苑》本，《中原音韻》（外《太和正音

譜》一種）本，《中國古典戲曲論著集成》第一輯所收本。

周德清（一二七七——一三六五），字挺齋，江西高安暇堂人，生平事跡未詳。虞集稱他「工樂府，善音律」。爲了能使「四方出語不偏，作詞有法」，他根據當時的實際語音，並廣泛搜輯北曲作品中的用韻情況，寫成了《中原音韻》一書。這部韻書的價值愈來愈引起學者的注重，已成爲語言史學家一致確認的劃時代著作。除《中原音韻》之外，德清作品傳留很少，《朝野新聲太平樂府》曾選錄他的散曲幾十首，音節流暢，詞采雋妙。

《中原音韻》內容分兩部分，前一部分是韻譜，後一部分是正語作詞起例，涉及周德清曲論思想。所謂正語作詞起例，其中包括有字音的辨別、用字的方法、宮調和曲牌等，最重要的則是「作詞十法」，即：一、知韻；二、造語；三、用事；四、用字；五、入聲作平聲；六、陰陽；七、務頭；八、對耦；九、末句；十、定格。其中論作曲奧妙，多爲前人所未發，對後世的曲學產生了廣泛而深遠的影響。《作詞十法》的要點可歸爲以下幾個方面：

第一，審其音韻。漢語語音發展的趨勢是韻母系統簡化，因此，用韻漸寬是韻文史中的一種傾向。《中原音韻》順應了這種歷史現象，一方面依據當時中原地區通行的實際語音情況和北曲創作用韻平仄通押的特點，入派三聲，廣其押韻；另一方面，注意到曲辭注重語音之美的本體特點。音分平仄、審其音韻，以避免方音雜出、聲音混亂的缺陷，增强作品的藝術性。這部分內容包括十法中的第一法「知韻」、第五法「入聲作平聲」、第九法「末句」。

「知韻」即指「考其詞音」，包括平仄、陰陽兩個方面。根據當時中原語音特點，周德清提出「入派三聲」之

說，「無入聲，止有平上去三聲」；「平聲有陰有陽，入聲作平聲俱屬陽」。周氏稱此爲「作詞之膏肓，用字之骨髓」。

周德清之所以關心入聲的變化，是因爲在切韻系統中，入聲字統歸入聲，而到了元代，有的入聲字已派入平聲，假如在韻文中再作仄聲用，就可能違犯格律常軌。他告誡人們對這些入派三聲的字的使用「不可不謹」。在「入聲作平聲」中，他例舉七個詩句：澤國江山入戰圖；紅白花開烟雨中；瘦馬獨行真可哀；人生七十古來稀；點溪荷葉疊青錢；劉項原來不讀書；鳳凰不共鷄爭食，說明由於「澤、白、獨、十、疊、讀、食」等七個入聲字都已派入陽平，因而除第一句「澤」字無害外，其餘各句就造成了「二、四、六」平仄誤用或犯「三平」的毛病。在第十項「定格」中，周德清列舉當時流傳的曲作精品，從中拈出數字，對字音從「平仄、上去、陰陽」三個方面進行是否協律的評析，以此作爲作曲者效法的準則。他以馬致遠《雙調·秋思》作爲入派三聲謹遵平仄的範例：

「看他用「蝶」、「穴」、「傑」、「別」、「竭」、「絕」字，是入聲作平聲；「闕」、「說」、「鐵」、「雪」、「拙」、「缺」……是入聲作上聲；「滅」、「月」、「葉」，是入聲作去聲。無一字不妥，後輩學去。」

第二，音律調暢。周德清十分强調作曲與演唱的緊密關係，他說：「（古人）又云：『作樂府，切忌有傷於音律』。且如女真「風流體」等文章，皆以女真人音樂歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不爲害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而作之，庶無劣調之失。」

《正語作詞起例》中共收輯三百三十五支北曲曲牌，依黃鐘、正宮、大石調、小石調、僊呂、中呂、南呂、雙調、越調、商調、商角調、般涉調等十二宮調進行分類。對於這些曲牌音樂的聲情特色，周德清概括爲十七句

語：「僊呂調清新綿邈；南呂宮感嘆傷悲；……商調凄愴怨慕；角調嗚咽悠揚；宮調典雅沉重；越調陶寫冷笑。」這些概括與燕南芝庵《唱論》中的載錄完全一致，究竟孰先孰後，論者所見不一。這些表述，長期爲後人所沿用，王世貞在中間加了一個「宜」字，遭到王驥德的抨擊。

除宮調外，周德清還從陰陽、平仄、務頭、末句等方面對曲律作了分析。字分陰陽是爲了防止演唱時因字音誤變而使詞義不明的混亂現象，在第六法「陰陽」和第十法「定格」中周德清例舉頗多。如「用陰字法」云：

〔點絳唇〕前句韻腳必用陰字。試以「天地玄黃」爲句歌之，則歌「黃」字爲「荒」字，非也；若以「宇宙洪荒」爲句，協矣。「荒」字屬陰，「黃」字屬陽也。

「用陽字法」云：

〔寄生草〕末句七字內，第五字必用陽字。以「歸來飯飽黃昏後」爲句歌之，協矣；若以「昏黃後」歌之，則歌「昏」字爲「渾」字，非也。蓋「黃」字屬陽，「昏」字屬陰也。

務頭和末句也都是與音律密切相關的戲曲概念。所謂「務頭」，指曲中最緊要的調、句、字；所謂「末句」，指調中最末一句，兩者的顯要地位都要求嚴格遵循音律，爲整首曲子添彩。周德清說：「要知某調、某句、某字是務頭，可施後語於其上」，「如得好句，其句意盡，可爲末句。前輩已有『某調末句是平煞、某調末句是上煞、某調末句是去煞』。照依後項用，後云『上』，必要上；『去』者，必要去；『上去』者，必要上去……。」「定格」內舉例道：

〔醉中天〕疑是楊妃在，怎脫馬嵬災？曾與明皇捧硯來。美臉風流殺，匝柰揮毫李白，覷着嬌態，灑松烟

點破桃腮。

評曰：體詠最難，音律調暢。「捧硯」、「點破」，俱是上、去聲，妙。第四句、末句是務頭。

周德清對音韻、曲律的重視，都是出於對戲曲作爲表演藝術的本體特點的深刻認識。在此之外，他還相當注重曲辭的文學性，追求音律與文辭的雙美。

第三，「造語必後」。在第二法「造語」中，周德清提出了如下的要求：「未造其語，先立其意；語意俱高爲上，短章辭既簡，意欲盡；長篇要腰腹飽滿，首尾相救。造語必後，用字必熟，太文則迂，不文則俗；文而不文，俗而不俗，要聳觀，又聳聽，格調高，音律好，襯字無，平仄穩。」

周德清所說的「造語必後」是一種多方面的總體標準，其中包含着立意、構思、用語、音韻俱佳的意思。他爲此設立了不少禁忌：不可作「俗語、蠻語、謔語、嗑語、市語、方語、書生語（書之紙上，詳解方曉，歌則莫知所云）、譏誚語（不可直述，房租旒託一景、託一物可也）」；不可使「語澀（句生硬而平仄不好）、語粗（無細膩俊美之言）、語嫩（謂其言太弱，既庸且腐，又不切當，鄙猥小家而無大氣象也）」；不可用「生硬字、太文字、太俗字」；不過，周德清對這些禁忌的看法並不死板，而是嚴中有活，比如對俗語、謔語、市語，他還認爲「只要好聽」，「皆可」。

有關造語周德清還提到了「用事」和「對耦」，涉及修辭方法。對於前者，周德清簡明提出：「明事隱使，隱事明使」方法；對於後者，周德清認爲「逢雙必對，自然之理，人皆知之」。這兩者也在於提倡淺顯含蓄、雅俗共賞。

總之，周德清的《中原音韻・作詞十法》從音律、造語兩大方面對曲辭的創作進行了詳細的分析研究，

立論甚爲精當。元末明初賈仲明所作《錄鬼簿續編》對此總結道：「周德清，……工樂府，善音律。病世之作樂府，有逢雙不對，襯字尤多，失律俱謬者，有韻腳用平上去不一而唱者，有句中用人聲拗而不能歌者，有歌其字音非其字者，令人無所守。乃自著《中州韻》一帙，以爲正語之本，變雅之端。其法以聲之清濁，定字爲陰陽，如高聲從陽，低聲從陰；使用字者隨聲情高下爲詞，各有攸當。以聲之上下，分韻爲平仄，如促雜諧音調。故以韻之入聲，悉派三聲，志以黑白，使用韻者隨字陰陽，各有所協；則清濁得宜，上下中律，而無凌犯逆物之患矣。」由於周德清能夠較早地對戲曲創作進行總結研究，並且抓住了曲詞創作這個核心問題，所以，雖然他偏重於談音律問題，偏重於談散曲作法，並且單薄零亂，缺少邏輯整理，但對後世的曲學理論和戲曲創作都產生了巨大而深遠的影響作用，明清兩代的諸多詞曲論著，都不同程度地汲取了他的理論研究成果。

主要研究著作見郭紹虞《中國文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。（李勝利）

# 周月湖今樂府序、優戲錄序、朱明優戲序

〔元〕楊維禎

《周月湖今樂府序》、《優戲錄序》、《朱明優戲序》三篇，元楊維禎撰。此三序收入楊維禎《東維子集》，主

要版本有：明初黑口大字本；明鈔殘本；鳴野山房鈔本；上海商務印書館影印鳴野山房鈔本；《叢書集成》和《四庫全書》本。

楊維禎（一二九六——一三七〇），字廉夫，號鐵崖，東維子，鐵笛道人，會稽（今浙江紹興）人。幼時在鐵崖山藏書樓去梯讀書五年，因此自號鐵崖。元泰定進士，署天臺尹，狷直忤物，十年未曾升遷。兵亂時浪迹浙西山水間。張士誠招之未赴。后徙居松江，著文賦詩，耽好聲色。曾建立樂班，吹彈歌舞，演出頻繁。班中有當時著名的「歌歛伎」，竹枝、柳枝、桃花和杏花。時人詩云：「竹枝柳枝桃杏花，吹彈歌舞拔琵琶。可憐一介楊夫子，變作江南散樂家。」元滅後，明太祖賜安車詣闕修纂禮樂，叙例略定，即請求歸家，抵家卒，享年七十三歲。楊維禎以詩名擅一時，號鐵崖體。善吹鐵笛，自稱鐵笛道人。有《春秋合題著說》、《史義拾遺》、《東維子集》、《鐵崖先生古樂府》、《復古詩集》、《麗則遺音》等著作傳世。生平事迹見《中國人名大辭典》、《四庫全書》收《東維子集》的提要和序言以及《輟耕錄》、《列朝詩集小傳》等書。

《東維子文集》中收有專論戲曲的文章數篇，主要的有《周月湖今樂府序》、《優戲錄序》和《朱明優戲序》三篇。主要內容有：

第一，主張「文采和音節兼濟」。在《周月湖今樂府序》中，楊維禎描述了元後期戲曲創作開始衰落的情況：「士大夫以今樂成鳴者，奇巧莫如關漢卿、庾吉甫、楊淡齋、盧疏齋；豪爽則有馮海粟、滕玉霄；蘊籍則有如貫酸齋、馬昂夫，其體裁各異，而宮商相喧，皆可被於弦竹者也。繼起者不可枚舉，往往泥文采者失音節，諧音節者虧文采，兼之者實難也。」針對這種「文采」與「音節」相離的曲壇狀況，楊維禎提出了「宜其於文采和音節兼濟」的理論主張，要求劇本既要錘練語言，注意文采，又要講究音律，以便舞臺演唱。

第二，重視戲曲的諷諫功能，「非徒爲一時耳目之玩也」。楊維禎重視戲曲的寓教於樂功能，在《沈氏今樂府序》中他說：「其於聲文綴於君臣、夫婦、仙釋氏之典故以警人視聽，使癡兒女知有古今善惡成敗之勸懲。」在《朱明優戲序》中，他又把戲劇的社會功能歸之爲「諷諫」，他說：「百戲有魚龍、角觝、高絙、鳳凰、都盧、尋撞、戲車、走丸吞刀、吐火、扛鼎、象人、怪獸、舍利、潑寒、蘇木等伎，而皆不如俳優侏儒之戲，或有關於諷諫而非徒爲一時耳目之玩也。」楊維禎對戲曲社會功能的肯定，事實上即是對戲曲本身地位的肯定，這一觀點在明清曲論中有反覆的闡述。

第三，情才兩至。在創作過程中，楊維禎主張「情」「才」兩至，既要情到，自然流暢；又要才到，注意文采修飾，否則都屬失誤。他在《沈生樂府序》中說：「我朝樂府辭益簡，調益嚴，而句益流媚不陋。自疏齋、酸齋以後，小山局於方，黑劉縱於圓。局於方，拘才之過也；縱於圓，恣情之過也。二者胥失之。」

楊維禎關於戲曲的理論不多，但見解相當精到。他代表了元代戲曲理論發展的成就，對明代曲論的發展有重要的影響，尤其是他的「文采與音節兼濟」的主張，成了明後期文采音律「雙美」說的先聲。

有關楊維禎曲論的研究著作見郭紹虞《中國文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。

（李勝利）

# 太和正音譜

〔明〕朱權

《太和正音譜》，二卷。明朱權撰。作於明洪武三十一年（一三九八）。現存版本有：影寫洪武間刻本，一九二〇年上海商務印書館輯印的《涵芬樓秘笈》本；《嘯餘譜》本，明人程明善輯刻《嘯餘譜》第五卷所收本，卷首書名改題爲《北曲譜》，有明萬曆四十七年（一六一九）流云館原刻本和清康熙元年（一六六二）張漢的重刻本；《錄鬼簿（外四種）》本，係據《涵芬樓秘笈》本重新排印，有一九五七年上海古典文學出版社排印本；《中國古典戲曲論著集成》本，一九五九年中國戲劇出版社排印。《太和正音譜》除上述幾種通行版本外，還有明人臧懋循、陶梃，清人蔣廷錫，和近人的删節本，分别收入《元曲選》、《重校説郛》、《古今圖書集成》、《學海類編》、《新曲苑》、《古典戲曲聲樂論著叢編》。

朱權（一三七八——一四四八），明太祖朱元璋第十七子，幼年自稱大明奇士，别號涵虛子、丹丘先主、臞仙等。洪武二十四年（一三九一）封於大寧，永樂元年（一四〇三）改封南昌。後以巫蠱誹謗事見疑於成祖，乃韜晦於精盧之中，潛心於「修真養性」。卒於正統十三年，謚號獻，世稱寧獻王。朱權博古好學，於諸子百家、卜筮修煉、詩詞歷史等各類書籍都有涉獵。平生著述頗多，戲曲論著有《太和正音譜》、《務頭集韻》和《瓊

林雅韻》三種，後兩種已佚；雜劇作品十二種，現存《冲漠子獨步大羅天》、《卓文君私奔相如》二種。《明史》有傳。

《太和正音譜》是一部戲曲文學理論、戲曲音樂理論兼及戲曲史料的著作，計有《樂府體式》、《古今英賢樂府格勢》、《雜劇十二科》、《群英所編雜劇》、《善歌之士》、《音律宮調》、《詞林須知》、《樂府》等八章，大致可分爲古代戲曲（包括散曲）理論和史料、北雜劇曲譜兩個部份。

《樂府體式》按照作品的語言風格對戲曲進行分類，把樂府體式定爲十五家，稱爲「丹丘體、宗匠體、黃冠體、承安體、盛元體、江東體、西江體、東吳體、淮南體、玉堂體、草堂體、楚江體、香奩體、騷人體、俳優體。」此章又名「予新定府體一十五家」，表示如此分體爲其首創。任二北氏《散曲概論》認爲其中七體可稱作派別，即丹丘體，豪放不羈；宗匠體，詞林老作之詞；盛元體，快然有雍熙之治，字句皆無忌憚；江東體，端謹嚴密；西江體，文采渙然，風流儒雅；東吳體，清麗華巧，浮而且艷；淮南體，氣勁趣高。而七體之中，丹丘體、江東體、東吳體鼎立爲三派，盛元、淮南兩體可歸入丹丘體，西江可附於東吳體，宗匠體不過是指文筆老練，本身終不能自成一派。

《古今群英樂府格勢》概述作家的藝術風格，對元代一百八十七位、明代十六位劇作家，逐一用形象簡括的名目來形容比喻他們作品的風格特徵，反映出作者的審美情趣。朱權尤其推崇典雅清麗之作，因此把馬致遠列爲元曲作家之首位：「馬東籬之詞，如朝陽鳴鳳，其詞典雅清麗，可與《靈光》、《景福》而相頡頏。有振鬣長鳴，萬馬皆瘖之意。又若神鳳飛鳴於九霄，豈可與凡鳥共語哉：宜列群英之上。」贊揚王實甫之詞云：「如花間美人，鋪叙委婉，深得騷人之趣。極有佳句，若玉環之出浴華清，綠珠之採蓮洛浦。」對以樸實、

本色見長的關漢卿卻評價不高：「關漢卿之詞，如瓊筵醉客，觀其詞語，乃可上可不下之才，蓋所以取者，初爲雜劇之始，故卓以前列。」此章對大多數作家的評論過於簡略抽象，未能準確地揭示各個作家的藝術個性和風格特徵。另有一百零五名作家，更無一句評語，僅一言以蔽之：「俱是傑作，尤有勝於前列者，其詞勢非筆舌可能擬，真詞林之英傑也。」王驥德《曲律》批評云：「《正音譜》中所列元人，各有品目，然不足評。涵虛子於文理原不甚通，其評語多足付笑。又前八十二人有評，後一百五人漫無可否，筆力竭耳，非真有所甄別其間也。」

《雜劇十二科》按作品的內容和題材，把雜劇分爲神仙道化、隱居樂道、披袍秉笏、忠臣烈士、孝義廉節、叱奸罵讒、逐臣孤子、鏇刀趕棒、風花雪月、悲歡離合、烟花粉黛、神頭鬼面等十二類。這樣的分類並不準確，十二科本身交叉重疊，且不能全面概括元雜劇豐富多彩的題材和內容，然事屬初創，故多爲後人所沿襲。此章還轉引了關漢卿、趙孟頫把元雜劇的演出分爲「行家生活」和「戾家把戲」的論述，流露出輕視娼優所扮之「戾家把戲」的偏見，認爲趙孟頫所說「若非吾輩作，娼優豈能扮乎？」關漢卿所說「子弟所扮，是我一家風月」，是「合於理」的，强調了劇本創作在戲曲活動中的地位。

《群英所編雜劇》記錄元末明初雜劇作家七十七人及其劇雜作品四百四十七種，以及無名所編雜劇一百十種，可補鍾嗣成《錄鬼簿》之不足，是重要的戲曲史料。

《善歌之士》論述戲曲聲樂理論，記載了知音善歌者三十六人的事跡。朱權指出：「凡唱最要穩當，不可做作，如咂唇、搖頭、彈指、頓足之態，高低輕重添減太過之音，皆是市井狂悖之徒，輕薄淫蕩之聲，聞者能亂人耳目，切忌不可，優伶以之，唱若游云之飛太空，上下無礙，悠悠揚揚，出其自然，使人聽之，可以頓釋煩

悶，和悅性情，通暢血氣，此皆天生正音，是以能合人之性情，故曰「一聲唱到融神處，毛骨蕭然六月寒」。書中記載了當時一些曠野歌唱的盛況，形象地描繪了幾位「知音美歌者」的演唱成就，如「李良辰，塗陽人也，其音屬角，如蒼龍之吟秋水。予初入關時，寓遵化，聞於軍中，其時三軍喧轟，萬騎雜遝，歌聲一遏，壯士莫不傾耳，人皆默然，如六軍啣枚而夜遁，可謂善歌者也。」

《音律宮調》論五音、六律、六呂、六宮、十一調，多因循舊說，未見發明。

《詞林須知》涉及戲曲聲樂原理、演唱技巧、古劇腳色等方面，大多是直接引述燕南芝庵等前人的言論，間或也有朱權的見解和新增的史料。

《樂府》專記北曲曲譜，按黃鐘、正宮、大石調、小石調、仙呂、中呂、南呂、雙調、越調、商調、商角調、般涉調等十三宮調，逐一記錄了各個曲牌的句格譜式，以元人或明初雜劇、散曲作品爲例，逐句逐字注明四聲平仄，以大小字體標明正字和襯字，共錄曲牌三百三十五支。存最早的雜劇、散曲曲譜，故對後世有深遠的影響。明代范文若編《博山堂北曲譜》、清初李玉編《北詞廣正譜》、王奕清等合編《欽定曲譜》、周祥鈺等合編《九宮大成南北詞宮譜》，都曾取材於此譜。（馬美信）

# 南詞引正

〔明〕 魏良輔

《南詞引正》，又名《魏良輔曲律》。明魏良輔撰。現存版本有毗陵吳昆麓校正、文徵明寫本「婁江尚泉魏良輔《南詞引正》」，凡二十條；周之標萬曆四十四年（一六一六）刊刻的《吳歈萃雅》，卷首附刻題作《魏良輔曲律十八條》；許宇天啓三年（一六二三）刊刻的《詞林逸響》，卷首附刻題作《崑腔原始》，共十七條；張琦崇禎十年（一六三七）刊刻的《吳騷合編》，卷首附刻題作《魏良輔曲律》，共十七條；沈寵綏崇禎十二年（一六三九）刊刻的《度曲須知》卷下引題作《律曲前言》，共十四條（其中四條《曲律》之文）。

魏良輔，字尚泉，江西豫章（今南昌）人，流寓於江蘇太倉。嘉靖年間，在張野塘、過云適等人協助下，在原有崑山腔的基礎上，吸取了海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔的長處，並融合了北曲演唱藝術的成就度爲新聲，使之更爲清柔宛折，從而成爲當時流傳最廣、影響最大的聲腔劇種。魏良輔由此被尊爲「崑腔之祖」。

《南詞引正》是論述戲曲唱法，主要是崑山腔唱法的戲曲論著。《南詞引正》强調「唱曲要唱出各樣曲名理趣」，亦即表現出各類曲子的風格和趣味，「如〔玉芙蓉〕、〔玉交枝〕、〔玉山供〕、〔不是路〕、要馳驟；〔緘線箱〕、〔黃鶯兒〕、〔江頭金桂〕，要規矩；〔二郎神〕、〔集賢賓〕、〔月兒高〕、〔念奴嬌序〕、〔刷子序〕，要抑揚；〔撲燈

蛾」、「紅繡鞋」、「麻婆子」，雖疾而無腔，然而板眼自在，妙在下得勻淨。」要注意演唱節奏的變化和分寸感，「長腔貴圓滑，不可太長；短腔要遒勁，不可就短。」「過腔接字」是唱曲關鍵之處，必須掌握節奏的快慢，要穩重嚴肅，不可輕易放過。《南詞引正》指出唱曲要注意字音，四聲務要端正，音韻須遵循「詞意高古，音韻精絶」的「中州韻」，「字字句句，須要唱理透徹」。並提出「三絶」、「五不可」、「五難」。所謂「曲有三絶」，即「字清」、「腔純」、「板正」，「五不可」即「不可高、不可低，不可重，不可輕，不可自主意」，「五難」即「閉口難，過腔難，出字難，低難，轉收入鼻音難」。

《南詞引正》還對崑腔清唱提出規範性要求：「清唱，俗語謂之『冷板凳』，不比戲場借鑼鼓之勢，全要閑雅整肅，清俊溫潤。其有專於磨擬腔調，而不顧板眼，又有專主板眼而不審腔調，二者病則一般。惟腔與板兩工者，乃爲上乘。至如面上發紅，喉音筋露，搖頭擺足，起立不常，此自關人品，雖無與於曲之工拙，然能戒之，方爲盡善。」魏良輔是崑腔改革的實踐者，因而在《南詞引正》中所總結的演唱藝術規律，皆精當而切合實際，具有較强的可操作性。

《南詞引正》本有論聲腔一條，爲其他各本的無，文云：「腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。自徽州、江西、福建俱作弋陽腔，永樂云、貴二省皆作之，會唱者頗入耳。惟崑山爲正聲，乃唐玄宗時黃旛綽所傳。元朝有顧堅者，……善發南曲之奧，故國初有崑山腔之稱。」魏良輔認爲南戲聲腔紛紜不類，是因爲「各方風氣所限」，北曲也是如此，「五方言語不一，有中州調、冀州調，有磨調、弦索調。」《南詞引正》所述南北曲諸腔調，是對嘉靖年間聲腔種類最爲完備的記錄，其中北曲諸調及南曲之杭州腔，皆不見於其他文獻資料。《南詞引正》指出元末明初崑山腔已經形成，顧堅對此起了很大作用，從而推翻

了嘉靖年間魏良輔一人創立崑腔的成說。

關於《南詞引正》的研究著作，有錢南揚的《魏良輔南詞引正校注》。（王立南）

# 詞謔

〔明〕李開先

《詞謔》，不分卷。明李開先撰。原書不題作者姓名，書中說：「《市井艷詞》百餘，予所編集。」《市井艷詞》乃李開先所編，見於《李中麓閒居集》，由此可以確定《詞謔》之作者爲李開先。現存版本有：明嘉靖間刻本；清康熙間陸貽典據也是園藏本傳鈔本，題作《一笑散》；共讀樓藏本；中華書局一九三六年初版排印本，此本以共讀樓藏本爲底本；印陸貽典鈔《一笑散》本，一九五五年文學古籍刊行社出版；《中國古典戲曲論著集成》校勘本，一九五九中國戲劇出版社排印。

李開先（一五〇二——一五六八），字伯華，號中麓。山東章丘人。嘉靖八年舉進士，在京與王慎中、唐順之、陳束、趙時春、熊過、任瀚、呂高等人詩酒唱和，有「嘉靖八才子」之稱。歷官户部主事、吏部考功主事、員外郎、郎中，陞至提督四夷館太常寺少卿。嘗使關中，康海、王九思夙擅才名，意不可一世，見開先詞曲，皆折節倒履，不敢居前輩。爲閣臣夏言所忌，罷歸林下近三十年，交文友結詞社，潛心從事文學創作和民間作

品的蒐集整理。著有詩文集《閑居集》，傳奇《寶劍記》、《斷髮記》、《登壇記》，院本《一笑散》，民歌《傍粧臺》、《中麓小令》等。

《詞謔》是一部戲曲批評專著，分四個部分：一、《詞謔》，選錄了一些滑稽諷刺的曲文和故事；二、《詞套》，評選了幾十套套曲，包括散曲與雜劇曲文；三、《詞樂》，記載了當時幾個著名演員的軼事，並列述了當時知名的弦索家和歌唱家；四、《詞尾》舉例說明尾聲的作法。此書的評選之曲文，大多是「詼諧調笑」之作，反映了作者的藝術情趣及對戲曲功能的認識。這些曲文多精彩之作，有些已不見於他書，有的詞句與他書不同，不失爲重要的研究資料。《詞樂》總結了當時著名藝人的演唱和教學經驗，是全書最具理論價值的部份。

《詞樂》記述了顏容刻苦鑽研表演藝術及其取得的成就：「顏容，字可觀，鎮江丹徒人，全（指周全）之同時人也，乃良家子。性好爲戲，每登場，務備極情態；喉音響亮，又足以助之。常與衆扮《趙氏孤兒》戲文，容爲公孫杵臼，見聽者無戚容，歸即左手捋鬚，右手打其兩頰盡赤。取一穿衣鏡，抱一木雕孤兒，說一番，唱一番，哭一番，其孤苦感愴，真有可憐之色，難已之情。異日復爲此戲，千百人哭皆失聲。歸，又至鏡前，含笑深揖曰：『顏容，真可觀矣！』」顏容認真體會劇中角色的內心情感，力求表演真實動人，從而使演出產生了强烈的藝術效果，《詞樂》還介紹了周全教唱的經驗：一是「就其近似者而教之」，即根據學唱者不同的聲音條件施以不同的教學內容和方法，使之「高不結，低不噎」；二是爲使學者「心口相應」，教必以昏夜，教師執香火指揮，「高舉則聲隨之高，香住則聲住，低亦如之」，如果教以口授，學者唱與聽分心，便不能做到「心口相應」；三是教有方案，「所傳音節，一筆之於詞傍。」上述記載，不僅具有史料價值，而且具有理論和實踐的意

義。在清代有關戲曲表演及藝術教學的論著中，如李漁《閑情偶記》、《梨園原》等，都可以看到《詞樂》所體現的戲曲表演及藝術教學的精神。（王立南）

# 曲論

〔明〕何良俊

《曲論》，一卷。明何良俊著。選自《四友齋叢說》卷三十七。《四友齋叢說》很少傳本，一九一二年上海國粹學報社印行的《古學彙刊》集二中摘錄了此卷，並與徐復祚《三家村老委談》中論曲各段合題爲《何元朗徐陽初曲論》，《中國古曲戲曲論著集成》（一九五九、一九八〇年兩次出版）卷四據《古學彙刊》本將何、徐兩人所著分開刊行，題名《曲論》。

何良俊（一五〇六——一五七三），字元朗，號柘湖，松江華亭（今上海松江縣）人。少篤學，喜好戲曲，二十年不下樓，當路知其名，嘉靖時爲貢生，依例特授南京翰林院孔目。自稱家中「藏書四萬卷」，不忍棄之，遂稱疾歸隱。適值倭寇侵擾，復據金陵數年，再遷蘇州，潛心著述，與張之象、文徵明諸人交善。曾延聘著名曲師頓仁至家傳授當時已無人過問的北曲，經何氏提倡，北曲在南方又受到一些人的重視。自稱樂與古人莊周、王維、白居易爲友，因名其屋爲《四友齋》。有《柘湖集》、《何氏語林》和《四友齋叢說》傳世。《明史》卷二

八十七有傳，此外還在朱彝尊《明詩綜》、《靜志居詩話》、徐沁《明畫錄》等書中有事迹記載。

何良俊《曲論》凡三十則五千字，是一篇即興式的戲曲作家作品論，語涉王實甫、高則成、鄭光祖、關漢卿等南北曲家，主要討論戲曲語言的標準問題。基本思想傾向可歸之於兩句話：南曲北曲並重，提倡風格多樣；倚重音律聲情，强調本色當行。

第一，南曲北曲並重，提倡風格多樣化。何良俊針對當時「多尚海鹽南曲」、「甚者北土亦移而耽之」的狀況，爲北曲的前途擔心，害怕出現「更數世之後，北曲亦失傳矣」的局面。他認爲，北曲作爲歷史發展中的一個必要環節在曲史上有其一定的地位：「五音本在中土，……近世北曲雖鄭、衛之音，然猶古者總章，北里之韻，梨園、教坊之調。」繼而借詩作喻，認爲南北曲各有千秋，正確的看法應當是兼容並重，提倡風格多樣化，「夫詩變而爲詞，詞變而爲歌曲，則歌曲乃詩之流別。……苟詩家獨取李、杜，則沈、宋、王、孟、韋、柳、元、白，將書廢之耶？」

第二，蓋填詞須用本色語，方是作家。針對當時戲曲創作漸趨案頭化的傾向，何良俊竭力提倡元曲本色，維護戲曲作爲表演藝術的根本特點。他所說的「本色語」主要指「天然妙麗」、「簡淡蘊藉」的「情辭」。如他稱贊鄭德輝《倩女離魂》越調《聖藥王》內「近蓼花，纜釣槎，有折蒲蓑草綠蒹葭。過水涯，傍淺沙，遥望見月籠寒水烟籠紗，我只見茅舍三兩家」，「清麗流便，語人本色，然殊不穠鬱」，稱贊王實甫《絲竹芙蓉亭》雜居仙一套「通篇皆本色，詞殊簡淡可喜」；他推崇鄭德輝《翎梅香》頭一折《寄生草》「不爭琴操中單訴你飄零，卻不道窗兒外更有人孤零」，何等蘊藉有趣；他批評王實甫《西廂》內如「少可有一萬聲長吁短嘆，五千遍搗枕槌牀」等語，「語意皆露，殊無蘊藉」。何良俊視語人色相爲畫家所謂「穠鹽赤醬」大加撻伐：「畫家以重設色爲

「穠鹽赤醬」，若女子施朱傅粉，刻畫太過，豈如倩妝素服，天然妙麗者之爲勝耶？」

第三當行。何良俊所謂「當行」同「本色」意義相近。他稱贊《虎頭牌》十七換頭《落梅風》中「情真語切，正當行家」，他以本色當行爲標準認爲《拜月亭》高出於《琵琶記》遠甚，「蓋其才藻雖不及高，然終是當行。……《走雨》內「繡鞋兒分不得幫底，一步步提，百忙里褪了根，正詞家所謂『本色語』。」

第四，大抵情詞易工。本色語的另一個要求是應包含感情，所謂「大抵情詞易工，蓋人生於情，所謂「愚夫愚婦可以與知者」，觀十五國風，大半皆發於情，可以知矣。是以作者既易工，聞者亦易動聽。」

第五，寧聲叶而辭不工，無寧辭工而聲不叶。何良俊認爲，本色語還必須注重音律，合於弦索。他相信「昔師曠吹律而知南風之不競」等爲古代審音之神妙，主張「夫既謂之辭，寧聲叶而辭不工，無寧辭工而聲不叶。」

第六《西廂》、《琵琶》並非南北曲之絕唱。從語言多方面考察，何良俊認爲王實甫的《西廂記》和高則成的《琵琶記》並非南北曲之絕唱，對長期以來的曲壇公論提出挑戰。他的理由有三：其一，從風格應多樣化出發，「今二家之辭，即譬之李、杜，若謂李、杜之詩爲不工，固不可，苟以詩必以李、杜爲極致，亦豈然哉？」其二，從流傳方面講，《西廂》和《琵琶》得受尊寵不在於藝術上的特別出類拔萃，而在於兩者「傳刻偶多，世皆快睹，故其所知者，獨此二家。」何良俊自藏雜劇幾三百種，翻閱之後，「乃知今元人之詞，往往有出於二家之上者」。其三，從語言方面分析，「《西廂》全帶脂粉，《琵琶》專弄學問，其本色語少」。

第七，元四大家排名資序要改變。從本色語的要求出發，何良俊亦不同意前人對「馬、鄭、關、白」元四大家的排名次序，他特別喜歡鄭光祖，獨推鄭爲第一：「元人樂府稱馬東籬、鄭德輝、關漢卿、白仁甫爲四大

家。馬之詞老健而乏姿媚，關之詞激勵而少蘊藉。白頗簡淡，所欠者俊語。當以鄭爲第一」。

何良俊還談及表演中的板眼問題。他稱贊北曲「緊慢相錯，何等節奏」，批評南曲常「一緊而不復收」。

何良俊針對當時曲壇創作案頭化的傾向提出的以本色語和音律爲重的曲論思想，堅持了元曲的優良傳統，顧及了戲曲作爲表演藝術的特色，頗爲當時和後世學者所重視。本色、當行成了明代曲壇爭論中的一個主要問題，吳江派領袖沈璟對他的音律論尤爲崇拜，稱「何元朗一言兒啓詞宗寶藏」（傳奇《博笑記》卷首《詞隱先生論曲》），並由此發展爲著名的「格律說」。

有關何良俊《曲論》的主要研究著作有郭紹虞《中國文學批評史》、袁震宇、劉明今《明代文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。（李勝利）

# 南詞叙錄

〔明〕徐渭

《南詞叙錄》，一卷。明徐渭著。作於嘉靖三十八年（一五五九），此書小序云：「北雜劇有《點鬼簿》，院本有《樂府雜錄》，曲選有《太平樂府》，記載詳矣。惟南戲無人選集，亦無表其名目者，予嘗惜之。客閩多病，咄咄無可與語，遂錄諸戲文名，附以鄙見。豈曰成書，聊以消永日，忘敝蒸而已。嘉靖己未夏六月望，天池道

人志。」《南詞敘錄》現存版本有壺隱居黑格鈔本，有何焯批補；《讀曲叢刊》本，據壺隱居鈔本翻刻；《曲苑》本，據《讀曲叢刊》本影印；《重訂曲苑》本，據《曲苑》本影印；《增補曲苑》本，據《曲苑》本排印；《中國古典戲曲論著集成》校勘本。

徐渭（一五二一——一五九三），初字文清，改字文長，號天池、青籐，別署田水月、清籐道士等。山陰（今浙江紹興）人。少時嗜書勤學，十六歲作《釋毀》，爲時人矚目，有「寶樹靈珠」之稱。及長熱衷功名，但屢試不第，與越中名士蕭勉、陳鶴等交往，結文社，稱「越中十子」。嘉靖三十二年，倭寇入侵浙東，危及紹興，徐渭參與抗戰，後入浙閩總督胡宗憲幕府爲謀士。嚴嵩垮臺後，胡宗憲因涉嫌嚴黨被解職，病死獄中。徐渭受牽連而精神發狂，因殺妻下獄七年。晚年貧病交迫，景況淒涼，仍孤傲不羈，蔑視權貴。徐渭博學多藝，自稱「吾書第一，詩二，文三，畫四。」其著作除《南詞敘錄》外，有詩文《徐文長集》三十卷、《逸稿》二十四卷，雜劇《四聲猿》，雜劇《歌代嘯》是否爲徐渭所作尚無定論。其生平具見《明史》、《明史稿》、《明書》、《皇明詞林人物考》等，袁宏道《徐文長傳》尤能揭示其思想和性格特徵。

《南詞敘錄》是最早一部關於南戲概論性的著作，也是宋、元、明、清四代專論南戲的唯一著作。其內容涉及南戲的源流及發展情況，南戲的風格特色，南戲的聲律，以及作家和作品的評論，常用術語、方言考釋等，並附有戲本目錄。

關於南戲的源流和發展，《南詞敘錄》指出：「南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》二種實首之，故劉後村有『死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎』之句。或云：『宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽』。其曲，則宋人詞而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士夫罕有留意者。元初，北方雜

劇流入南徼，一時靡然向風，宋詞遂絕，而南戲亦衰。順帝朝，忽又親南而疏北，作者蝟興，語多鄙下，不若北之有名人題詠也。永嘉高經歷明，避亂四明之櫟社，惜伯喈之被謗，乃作《琵琶記》雪之，用清麗之詞，一洗作者之陋，於是村坊小伎，進與古法部相參，卓乎不可及已。」關於南戲初興的時間，歷史上曾有不同的看法，後來漸趨於一致，基本上不外乎徐渭的看法。《南詞叙錄》提出南戲源流有二：宋詞和里巷歌謠，更加强調里巷歌謠對於南戲的巨大影響：「永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而爲之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂『隨心令』者，即其技歟？」《南詞叙錄》概括地勾勒了南戲發展的歷程，其間雖有不夠準確和片面之處，但大體上與實際相符合，故後世研究南戲發展史者，皆以此書之論述爲依據。

《南詞叙錄》揭示了南戲與里巷歌謠的密切關係，對遭到士大夫鄙視的地方聲腔給以充分的重視和較爲公允的評價。徐渭對南戲「四大聲腔」的流傳狀況作了考察：「今唱家稱『弋陽腔』，則出於江西、兩京、湖南、閩、廣用之；稱『餘姚腔』者，出於會稽、常、潤、池、太、揚、徐用之；稱『海鹽腔』者，嘉、湖、溫、臺用之。惟『崑山腔』止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即舊聲而加以泛艷者也。隋、唐正雅樂，詔取吳人充第子習之，則知吳之善謳，其來久矣。」徐渭對經過改革而勃興不久的崑山腔的言論，爲之辯護說：「今崑山以笛、管、笙、琵按節而唱南曲者，字雖不應，頗相諧和，殊爲可聽，亦吳俗敏妙之事。或者非之，以爲妄作，請問《點絳唇》、《新水令》，是何聖人著作？」

《南詞叙錄》針對當時傳奇創作中出現追求藻飾，堆積典故，甚至以時文人曲的弊病，提出以通俗質樸的語言描摹真情實感的「本色論。」《南詞叙錄》評論《琵琶記》說：「或言《琵琶》高處在《慶壽》、《成婚》、《彈琴》、《賞月》諸大套。此猶有規模可尋。惟《食糠》、《嘗藥》、《築墳》、《寫真》諸作，從人心流出，嚴滄浪言『水

中之月，空中之影」，最不可到。如《十八答》，句句是常言俗語，扭作曲子，點鐵成金，信是妙手。」《琵琶記》中《慶壽》、《成婚》、《彈琴》、《賞月》諸齣，前人劇本已屢有描繪，其中文詞典故也有舊作可資借鑑，更有類書可供選用，故云「有規模可錄」。而《食糠》、《嘗藥》、《築墳》、《寫真》諸齣，乃作者高明的創作，且最能揭示人物的思想性格，才是全劇高妙處。《南詞叙錄》對以《香囊記》爲代表的駢儷藻飾之作進行了猛烈的抨擊：「以時文爲南曲，元末、國初未有也，其弊起於《香囊記》。《香囊》乃宜興老生員邵文明作，習《詩經》，專學杜詩，遂以二書語句匀人曲中，賓白亦是文語，又好用故事作對子，最爲害事。夫曲本取於感發人心，歌之使奴童、婦女皆喻，乃爲得體，經、子之談，以之爲詩且不可，況此等耶？直以才情欠少，未免輳補成篇。吾意與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉也。」「《香囊》如教坊雷大使舞，終非本色，然有一二套可取者，以其人博記，又有錢西清、杭道卿諸子幫貼，未至瀾倒。至於效顰《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，無一句非前場語，無一處無故事，無復毛發宋元之舊。三吳俗子以爲文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南戲之厄，莫盛於今。」《南詞叙錄》指出南戲源於民間聲腔，經以高明爲代表的文人加工在藝術上有所提高和發展，同樣在文人手中走上了絕路。

《南詞叙錄》基於南戲來自里巷歌謠的觀點，對南戲的宮詞提出了獨到的見解：「夫南曲本市里之談，即今吳下《山歌》、北方《山坡羊》，何處求取宮調？必欲宮調，當取宋之《絕妙好詞》，逐一按出宮調，乃是高見。彼既不能，盍亦姑安於淺近，大家胡說可也，奚必南九宮爲？」徐渭爲反對以宮調音律限制戲曲創作，主張「大家胡說可也，」？自是偏頗之言，但他並不否認戲曲創作必須遵循一定的聲調音律的組合規律：「南曲固無宮調，然曲之次第，須用聲相鄰以爲一套，其間亦自有類輩，不可亂也。如〔黃鶯兒〕則繼之以〔簇御

林〕，〔畫眉序〕則繼之以〔滴溜子〕之類，自有一定之序，作者觀於舊曲而遵之可也。」

《南詞叙錄》最後載錄南戲劇目一百一十三種，在許多劇本已佚失無存的情況下，此劇目爲研究南戲保存了珍貴的資料，其中《趙貞女蔡二郎》一條尤有價值，此條注云：「即舊伯喈棄親背婦，爲暴雷震死，里俗妄作也，實爲戲文之首。」這條注雖然簡略，卻爲探討《琵琶記》的源流和劇情發展提供了難得的綫索。（王立南）

# 曲藻

〔明〕王世貞

《曲藻》，一卷。明王世貞著。初稿成於嘉靖三十七年（一五五八），經七年修改於嘉靖四十四年（一五六五）正式脱稿。原爲王世貞《四部稿》中「説部」八卷《藝苑卮言》及其第一個附錄（《四部稿》卷一五二）中專論詞、曲的部分，後人摘出單刻行世，論曲的名之爲《曲藻》，論詞的另題爲《詞評》。主要版本有三：一、《欣賞續編》本，明茅一相編，萬曆八年（一五八〇）刻，《曲藻》一種，共四十條，收在戍集；二、《錦囊小史》本，明末刻，無編者姓名，前有王道焜序，《曲藻》一種，題「吳王世貞著徐仁毓校閲」，共四十一條；三、《中國古典戲曲論著集成》本。

王世貞（一五二六——一五九〇），嘉靖五年生，字元美，號鳳洲，別號弇州山人。江蘇太倉人，嘉靖二十六年（一五四七）進士。授刑部主事，因棺殮楊繼盛爲嚴嵩恨。後其父母失事爲嵩構陷而被殺。穆宗即位，弘父冤並復官。萬曆十七年（一五八九），官至南京刑部尚書。通經史，善詩文，能書畫，博學多才，與李攀龍同爲後七子領袖。主持文壇二十餘年，著述繁富，以詩文創作和理論的影響爲最大。早年詩文理論堅持「文必秦漢、詩必盛唐」的復古顓點。注重詩文格調的「實」和「氣」，主張在熟讀先秦至唐的詩文基礎上融會貫通，「遇有操觚，一師心匠，氣從意暢，神與境合」。在格調說基礎上提出「才生思，思生調，調生格，思即才之用，調即思之境，格即調之界」，重視對詩歌藝術境界的探討。論書主張形神兼備，「人物以形模爲先，氣韻超乎其表；山水以氣韻爲先，形模寓乎其中，乃爲合作」。晚年意識到自己的局限，「慨然悟水落石出之旨」，開始放棄模擬與復古的主張，轉而要求以「怡然自然」爲宗。

王世貞著作有《鳳洲雜編》、《觚不觚錄》、《嘉靖以來首輔傳》、《藝苑卮言》、《弇山堂別集》、《識小錄》、《少陽叢談》、《弇州山人四部稿》等，另輯有《王氏書苑畫苑》和《明野史匯》。明史卷二八七有傳，事跡另見焦雄《國朝獻徵錄》、朱彝尊《明詩綜》、《明詞綜》、李贄《續藏書》等明代傳記資料，清錢大昕等人還編過《弇州山人年譜》等書。

《曲藻》記載王世貞的一些戲曲理論以及對一些戲曲作家作品的簡要評述，內中有一些是轉錄別人的話，共四十一條，前有王世貞的一個序，後有茅一相的跋《題詞評曲藻後》和四則附錄。主要內容有以下幾個方面。

一、曲者詞之變——戲曲發展史觀。王世貞認爲從古至今存在一條戲曲發展的綫索，《曲藻》第一條云：

「三百篇亡而後有騷賦，騷賦難入樂而後有古樂府，古樂府不入俗而後以唐絶句爲樂府，絶句少宛轉而後有詞，詞不快北耳而後有北曲，北曲不協南耳而後有南曲。」入樂快耳，入俗協耳是歷代藝術的一種共同追求。

具體到由詞至曲的發展，王世貞持「曲者詞之變」的看法，他從音樂影響，政治需要，方言嬗變、作家才情等多方面分析了這種變化過程，他說：「曲者，詞之變。自金元人主中國，所用胡樂，嘈雜淫緊，緩急之間，詞不能按，則更爲新聲以媚之。而諸君如貫酸齋、馬東籬、王實甫、關漢卿……白仁甫輩，咸富有才情，兼善聲律，以故遂擅一代之長。所謂『宋詞、元曲』，殆不虛也。但大江以北，漸染胡語，時時採入，而沈約四聲遂缺其一。」

至於從北曲到南曲，王世貞以爲南曲由北曲「稍稍復變新體」而成。這種看法對以後的王驥德、沈德符、呂天成、張琦都頗有影響，但不盡符合歷史事實。

二、南北曲的特點。王世貞在《曲藻》序中指出：「大抵北主勁切雄麗，南主清峭柔遠，雖本才情，務協俚語。譬之同一師承而頓漸分教，俱爲國臣而文武異科。」《曲藻》正文中又詳論南北曲分別道：「凡曲，北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏；北氣易粗，南氣易弱。此吾論曲三昧語。」

三、總體批評標準，雖本才情，務協俚語。王世貞從創作和欣賞兩方面要求戲曲作品應才情和效果兼善，他反對何良俊《拜月亭》遠勝《琵琶記》的觀點；「元良謂勝《琵琶》，則大謬也。中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無裨風教，二短也；歌演終場，不能使人墮泪，三短也。」

如果兩者不能兼善，則應全面評價作品的得失功過，不能以偏概全，執末議本：「則成所以貫絶諸劇

者，不準其琢句之工，使事之美而已，其體貼人情，委曲必盡，描寫物態，仿佛若生，了不見扭造，所以佳耳。至於腔調微有末諸，譬如見鍾王迹，不得其合處，當精思以求諸，不當執末以議本也。」

四、作詞九法。王世貞對周德清作詞十法稍加删改，成爲九法。（一）造語；（二）用事；（三）用字；（四）陰陽；（五）務頭；（六）對偶；（七）末句；（八）去上；（九）定格。此九法包括音韻（如用字，去上、陰陽，定格）和修辭（如用事、對偶、造語）兩大部分。其中，王世貞對造語又有詳細分類：曲語總分爲駢驪語和單語。駢驪語又分景語和情語。景語又分景中雅語和景中壯語；情語又分情中快語、情中冶語、情中誚語和情中緊語，諢語也有奇語、巧語等分別。對於調的特點，王世貞也有論述，曰：「倦呂調宜清新綿邈，南呂宮宜感嘆傷惋，……商調宜凄愴慕怨，角調宜典雅沉重，越調宜陶寫冷笑。」

王世貞《曲藻》中還記載了不少元人作家作品的闕目，如《北西廂記》出王實甫，《馬丹陽度任瘋子》出馬致遠，《范張雞黍》出宮大用等等。文中另有引涵虛子記元詞一百八十七人，分爲三等，附有評論，如馬東籬如朝陽鳴鳳，王實甫如花間美人，關漢卿如瓊筵醉客，等等。

《曲藻》只是一些即興式的條目，缺乏系統性，不過由於在明代萬曆之前曲話之類的作品還不多見，又由於王世貞在文壇上的聲望，使得《曲藻》隨《藝苑卮言》一時成爲藝林中的名著，故後人論曲，屢加徵引。張琦《衡曲麈譚》有一部分幾乎是全文照搬，因而也發生了一定的影響。

主要研究著作有郭紹虞《中國文學批評史》、袁震宇、劉明今《明代文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中的相關章節。（李勝利）

# 雜說

〔明〕李贄

《雜說》一篇，明李贄撰。作於明萬曆年間。收入《李氏焚書》卷三，萬曆十八年（一五九〇）初刻本已佚，現見於明萬曆年間《李氏焚書》重印本、萬曆年間顧大韶校刊的《李氏文集》（又名《李溫陵集》）、一九七四年中華書局《焚書，續焚書》。

李贄（一五二七——一六〇二），號卓吾、篤吾，又稱宏甫，別號溫陵居士。泉州晉江（今屬福建）人。原姓林，名載贄，中舉後改姓李。回族，信仰伊斯蘭教。世代爲巨商，自祖輩起，家勢漸衰。嘉靖三十一年（一五五二）考中舉人，此後絕意科舉，謁選得河南輝縣教諭。先後調任南京國子監博士、禮部司務。在北京禮部時，結識李逢陽、徐用檢，開始受到陽明心學的影響。此後歷任南京刑部員外郎、云南姚安知府。萬曆八年（一五八〇）辭官，移居湖北黃安，遷至麻城芝佛院，專心從事著述講學。認爲《六經》、《論語》、《孟子》等儒家經典並非萬世之至論，反對「以孔子之是非爲是非」。提出「穿衣吃飯，即是人倫物理」，「勢利之心亦吾人稟賦之自然」，與理學家「存理滅欲」的觀點相對立。李贄帶有異端色彩的學說，遭到統治者的敵視和圍攻，最終以「敢倡亂道，惑世誣民」的罪名被逮捕，自殺於獄中。著有《焚書》、《續焚書》、《藏書》、《續藏書》、《明燈

道古錄》等。生平具見《明史》卷二二一、《珂雪齋近集》卷七、容肇祖《李贄年譜》。

《雜說》是一篇有深遠影響的戲曲專論。文章從評價《拜月亭》、《西廂記》和《琵琶記》出發，闡述了「以自然爲美」的戲曲美學思想。針對明代中葉由對《拜月》、《琵琶》、《西廂》不同評價而引發的爭論，此文開頭便提出，「《拜月》、《西廂》，化工也；《琵琶》，畫工也。」「化工指順應自然，師法造化，不露痕迹的自然美；畫工指强調法度，虛爲矯飾的人工美。認爲美存在於天地之間，「天之所生，地之所長，百卉具在，人見而愛之矣」，人們必須通過對自然的觀察體驗去了解美，尋求美。天然美的根本特徵是自然無爲，「要知造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之？」推崇化工爲藝術的最高境界，天下之至文，指出「畫工雖巧，已落二義矣」。

《雜說》第二段進一步闡明戲曲文學的天然美在形跡法度之外，畫工追求語言和形式的工巧，算不上天下之至文，並由此評定《拜月亭》、《西廂記》和《琵琶記》的高下。文章指出：「追風逐電之足，決不在於牝牡驪黃之間；聲應氣求之夫，決不在於尋行數墨之士；風行水上之文，決不在於一字一句之奇。若夫結構之密，偶對之切；依於道理，合乎法度；首尾相應，虛實相生，種種禪病皆所以語文，而皆不可以語於天下之至文也。」戲曲文學的藝術生命力來自作品內在精神及表現出來的動人風貌，其猶如風行水上所激起的漣漪，出於自然而姿態橫逸，攬之不得卻又挹之不盡。《琵琶記》「窮巧極工，不遺餘力，是故語盡而意亦盡，詞竭而味索然亦隨以竭」，「豈其似真非真，所以人人之心者不深邪！蓋雖工巧之極，其氣力限量只可達於皮膚骨血之間，則其感人僅僅如是，何足怪哉！」《琵琶記》只追求形式之工巧而缺乏風神，所以就沒有能真正打動觀衆感情的藝術感染力。「《西廂》、《拜月》乃不如是，意者宇宙之內，本自有如此可喜之人，如化工之於物，其

工巧自不可思議爾」。

《雜說》第三段從對具體作品的評價上升至對藝術創作規律的總結：「且夫世之真能文者，比其初，皆非有意於爲文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處，蓄極積久，勢不能過。一旦見景生情，觸目興嘆，奪他人之酒杯，澆自己之壘塊；訴心中之不平，感數奇於千載。既已噴玉唾珠，昭回云漢，爲章於天矣，遂亦自負，發狂大叫，流涕慟哭，不能自止。寧使見者聞者切齒咬牙，欲殺欲割，而終不忍藏於名山，投之水火。」李贄指出，藝術創作是感情和靈感的撞擊迸發，是情感不可遏止的傾瀉，也是「真心」的流露，性情的顯現。李贄强調藝術創作要擺脱一切束縛，通過藝術形象來表達在日常生活中受到壓抑的思想感情，盡情發泄心中的憤懣怨懟。這不僅是個人遭遇上的不平和牢騷，更是對現實社會的揭露和批判，因此勢必會與環境發生激烈的冲突，使「聞者切齒咬牙，欲殺欲割」。李贄還指出，在藝術創作中感情表達得越强烈就越真實，虛情矯飾只會扭曲人物的個性，應該純任自然地傾吐那種憤世疾俗、勢不可遏的至情。這樣的理論，與中國傳統的「溫柔敦厚」、「哀而不怨」的觀念，以及推崇平淡悠遠的審美情趣是相背離的。

李贄强調直抒性情，並非不要藝術的含蓄之美。《雜說》最後一段即云：「小中見大，大中見小，舉一毛端建寶玉刹，坐微塵里轉大法輪。此自至理，非於戲論。倘爾不信，中庭月下，木落秋空，寂寞書齋，獨自無賴，試取《琴心》一彈再鼓，其無盡藏不可思議，工巧固可思也。」李贄在再次論述《西廂記》（《琴心》爲《西廂記》之一折）之「化工」及其藝術蘊含之深廣的同時，也闡明了以小寓大，以近寓遠，以淺寓深，以具體寓抽象，以外在之物寓心中之情的藝術表現法則。極深之情的極含蓄的表達，便是李贄所提倡的最高的自然之

美。

《雜說》篇幅不長，卻涉及戲曲藝術的風格論和創作論諸多方面問題，內容極爲豐富。其「化工」說對於後來的文藝理論家如王驥德、陳洪綬等影響很深，特別是在《西廂》、《琵琶》的評論中，後人多吸收李贄的見解，如清陳棟說：「自化工、畫工之論出，而《西廂》、《琵琶》之品始定」（《北經草堂曲論》）。文中所闡發的藝術創作論則多爲袁宏道等人所繼承，成爲「性靈說」的核心理論。故此文對於晚明文學之影響不容忽視。（馬美信）

# 湯顯祖詩文集

〔明〕湯顯祖

《湯顯祖詩文集》、又名《玉茗堂全集》、《湯若士全集》、《玉茗堂集選》等，明湯顯祖著。現存主要版本有：一、《臨川湯顯祖紅泉逸草》一卷，明萬曆三年（一五七五）李大晉刻本。二《湯海若問棘郵草》二卷，徐渭評，明刻本。三、《臨川湯海若玉茗堂文集》，又名《玉茗堂集選》，十五卷，帥機等輯，萬曆三十四年（一六〇六）刻本。此本尚有二十四卷之明刻本。四、《玉茗堂集》，通稱《湯若士全集》，四十卷，明天啓元年（一六二一）韓敬刻本。五、《獨深居點定玉茗堂集》三十卷，沈際飛輯，明崇禎刻本。六《玉茗堂全集》四十六卷，清康

熙三十三年(一六九四)刻本。七《湯顯祖集》一九六一年中華書局排印本。八、《湯顯祖詩文集》五十卷，一九八二年上海古籍出版社排印本。此爲目前最完善的本子。

湯顯祖(一五五〇——一六一六)，字義仍，號海若、若士，晚年自號繭翁，別署清遠道人。江西臨川人。嘉靖四十二年(一五六三)補縣諸生，隆慶四年(一五七〇)中江西鄉試第八名。文名鵲起，受人矚目。因不願依附權貴，連續四次赴春試不第，直至萬曆十一年(一五八三)才中進士。次年秋任南京太常寺博士，與早期東林黨重要人物顧憲成，高攀龍、鄒元標、李三才等過從甚密，對朝政共同持批評的立場。萬曆十九年(一五九一)，因上《論輔臣科臣疏》抨擊朝政而獲罪，由南京補部祠祭司主事貶爲廣東徐聞縣典史。萬曆二十一年(一五九三)，調任浙江遂昌知縣，頗有政績。因反對稅監的橫行不法，萬曆二十六年(一五九八)往北京述職復逕自返回臨川，居玉茗堂，文史狼籍，賓朋滿座，蕭閑咏歌，俯仰自得。先後創作了《牡丹亭》、《南柯記》、《邯鄲記》，與在南京時所作的《紫釵記》合稱爲《玉茗堂四夢》。湯顯祖少年受學於泰州學派的羅汝芳，中年結交佛學大師達觀，罷官後又與思想家李贄有來往，在哲學思想上深受此三人的影響，具有注重人生，追求個性自由的啓蒙精神。因文學上强調真情與靈感，反對前後七子泥古不化的文風，成爲公安派批判文學復古運動的先驅。著有傳奇「四夢」和《紫簫記》、詩文集有《紅泉逸草》、《問棘郵草》、《玉茗堂集》等。另有題署「玉茗堂批評」的戲曲十幾種，有些系僞托。生平具見《明史列傳》卷八十四、《明史》卷二三〇、《列朝詩集小傳》丁集、徐朔方《湯顯祖年譜》。

《湯顯祖詩文集》五十卷，爲湯顯祖詩文作品之總集。卷一至二爲《紅泉逸草》詩，卷三至五爲《問棘郵草》詩，卷六至卷二十一爲《玉茗堂詩》，卷二十二至二十七爲《玉茗堂賦》，卷二十八至四十九爲《玉茗堂文》

其中，卷三十三爲題詞，卷三十四爲記，卷三十五爲碑，卷三十六爲啓，卷三十七爲說，卷三十八爲頌，卷三十九爲哀辭，卷四十爲墓志銘，卷四十爲墓表，卷四十二爲解，卷四十三爲疏，卷四十四至四十一九爲尺牘；卷五十爲補遺。

湯顯祖關於戲曲的論述，主要見於若干劇本題詞、部分書信和戲曲專論《宜黃縣戲神清源師朝記》。有些詩篇也記錄了關於戲曲的資料。

《牡丹亭記題詞》、《邯鄲夢記題詞》、《南柯夢記題詞》、《紫釵記題詞》論述了「四夢」的創作緣起，揭示出作品的主旨，並由此闡發人生哲理，反映了湯顯祖創作思想的歷程。《牡丹亭記題詞》云：「如麗娘者，乃可謂之有情人耳，情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死、死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真，天下豈少夢中人之人耶。」「嗟夫，人世之事，非人世所可盡。自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有邪。」湯顯祖指出《牡丹亭》是要通過描寫夢中真情來表現人間至情，肯定情之所至，無所不可的巨大力量，並揭示了「情」與代表封建禮教的「理」之間的對立和冲突。《牡丹亭記題詞》說：「夢中之情，何必非真」，表現出對「情」的執着追求。《南柯夢記題詞》說：「夢了爲覺」，流露出夢醒情逝的傍徨和苦悶。《邯鄲夢記題詞》說：「一哭而醒」，表達了真情幻滅後的痛苦。這幾篇題詞透露出作者在劇作中寄托着對現實的不滿、失望和否定，反映了十六世紀後期人們心靈變化的痛苦歷程。

《湯顯祖詩文集》中論曲的書信，大多與當時的湯沈之爭有關。《牡丹亭》問世後，「家傳户誦，幾令《西廂》減價。」（沈德符《顧曲雜言》）以沈璟爲首的吳江派卻認爲《牡丹亭》不諧音律，擅自加以删改，引起湯顯祖的嚴重不滿，《答凌初成》云：「不佞《牡丹亭記》，大受呂玉繩改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰：昔有人嫌

摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駘蕩淫夷轉在筆墨之外耶？」湯顯祖另有《見改竄〈牡丹亭記〉詞者，失笑》詩云：「醉漢瓊筵風味殊，通天鐵笛海云孤。總饒割就時人景，卻愧王維舊雪圖。」湯顯祖認爲删改本破壞了原作的藝術構思，損害了曲意，堅決反對按删改本演出。《與宜伶羅章二》說：「《牡丹亭記》要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一二字以便俗唱卻與我原做的意趣大不同了。」《答呂姜山》進一步提出作曲應以「意趣神色」爲主，不能受聲韻音律的束縛：「寄吳中曲論良是。『唱曲當知，作曲不盡當知也』，此語大可軒渠。凡文以意趣神色爲主。四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。」「意趣神色」主要指作品的思想内容，及其與藝術形式相結合後所呈現的外在風貌。《答孔俟居》對吳江派的曲論提出了批評：「曲譜諸刻，其論良快。久玩之，要非大了者。莊子云：「彼烏知禮意。」此亦安知曲意哉？其辨各曲落韻處，麤麤亦易了。周伯琦（應爲周德清）作《中原韻》，而伯琦於伯輝（應爲德輝）致遠中無詞名。沈伯時指樂府迷，而伯時於花菴、玉林（應爲玉田）間非詞手。詞之爲詞，九調四聲而已哉？且所引腔證，不云未知出何調犯何調，則云又一體又一體。彼所引曲未滿十，然已如是，復何能縱觀而定其字句間韻耶，弟在此自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。」湯顯祖並非主張廢棄戲曲的聲韻格律，而是對沈憬的《南九宮十三調曲譜》表示不滿。《答凌初成》申述了他對曲律的基本認識：「上自葛天，下至胡元，皆是歌曲。曲者，句字轉聲而已。葛天短而胡元長，時勢使然。總之，偶方奇圓，節數隨異。四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故爲緩音，以舒上下長句，使然而自然也。」湯顯祖認爲聲律出於自然，隨着歷史的發展而變化，因此論聲律要順應時勢，注重自然，不能拘守古樂雅音，而要不斷吸取民間和

外族的音樂。

《宜黃縣戲神清源節廟記》是一篇系統地論述戲曲的起源和發展、戲曲的藝術力量和社會作用、演員的修養和表演等問題的專論。《廟記》論戲曲的起源和發展云：「人生而有情，思歡怒愁，感於幽微，流乎嘯歌，形諸動搖。或一往而盡，或積日而不能自休。蓋自鳳凰鳥獸以至巴渝夷鬼，無不能舞能歌，以靈機自相轉活，而況吾人？奇哉清源師，演古先聖八能千唱之節，而爲此道，初止爨弄參鶻，後稍爲末泥三姑旦等雜劇傳奇。長者折至半百，短者折才四耳。」文章把戲曲的產生歸源於人類生來就有的「情」，感情的自然流露形成了歌舞，然後發展爲雜劇傳奇。《廟記》還專門分析了明代地方聲腔的歷史沿革和藝術特色：「此道有南北，南則崑山，之次爲海鹽，吳、浙音也。其體局靜好，以拍爲之節。江以西弋陽，其節以鼓，其調渲。至嘉靖而弋陽之調絕，變爲樂平，爲徽、青陽。我宜黃譚大司馬綸聞而惡之。自喜得治兵於浙，以浙人歸教其鄉弟，能爲海鹽聲。」由於封建文人鄙視民間戲曲，記錄地方聲腔的文字資料極少，此段論述彌足珍貴。《廟記》談到戲曲的題材和藝術形象的塑造：「生天生地生鬼生神，極人物之萬途，攢古今之千變。一勾欄之上，幾色目之中，無不紆徐煥眩，頓挫緋徊，恍然如見千秋之人，發夢中之事。」劇作家可以調動主觀想象，突破時空的局限，把紛繁複雜的大千世界概括集中在舞臺之上。對於戲曲的藝術感染力，《廟記》有相當形象的描繪：「使天下之人無故而悲。或語或嘿，或鼓或疲，或端冕而聽，或側弁而咍，或窺觀而笑，或市湧而排。乃至貴倨弛傲，貧嗇爭施。瞽者欲玩，聾者欲聽，啞者欲嘆，跛者欲起。無情者可使有情，無聲者可使有聲。寂可使喧，饑可使飽，醉可使醒，行可以留，卧可以興。」《廟記》指出戲曲通過打動觀衆的感情而充分發揮教化功能，其社會作用甚至能與儒、佛、道三家相提並論：「可以合君臣之節，可以浹父子之恩，可以增長幼之睦，

可以動夫婦之歡，可以發賓友之儀，可以釋怨毒之結，可以已愁憒之疾，可以渾庸鄙之好。然則斯道也，孝子以事其親，敬長而娛死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼；老者以此終，少者以此長。外户可以不閉，嗜欲可以少營。人有此聲，家有此道，疫癘不作，天下和平，豈非以人情之大寶，爲名教之至樂也哉。」在此之前，從未有人將戲曲置於如此重要的地位。湯顯祖强調戲曲的教化作用，雖然未能擺脱君臣父子的倫理觀念和忠孝仁義的封建道德范疇，但他提出「以人情之大寶，爲名教之至樂」，通過溝通「人情」和「名教」，改變了封建倫理道德的内涵，表現出反傳統、反道學的思想傾向。《廟記》最後提到了演員的藝術修養問題：「一汝神，端而虛。擇良師妙侶，博解其詞，而通領其忘。動則觀天地人鬼世器之變，靜則思之。絶父母骨肉之累，意寢與食。少者守精魂以修容，長者食恬淡以修聲。爲旦者常自作女想，爲男者常欲如其人。其奏之也，抗之入青云，抑之如絶絲，圓好如珠環，不竭如清泉。微妙之極，乃至有聞而無聲，目擊而道存。使無蹈者不知情之所自來，賞嘆者不知神之所自止。」湯顯祖指出，演員必須全身心地投入舞臺創作。首先要熟悉劇本，領會曲意。同時要深入體驗生活和加强藝術的修煉，迅速地進入角色。唯其如此，才能達到出神入化的藝術境界。

《湯顯祖詩文集》中有些詩，記錄了湯顯祖與藝人的交往，「四夢」演出的情況及其在社會上的反響。如《帥從升兄弟園上作》：「小園須着小宜伶，唱到玲瓏人犯聰。曲度盡傳春夢景，不教人恨太惺惺。」《七夕醉答君東》：「玉茗堂開春翠屏，新詞傳唱《牡丹亭》。傷心拍遍無人會，自掐檀痕教小伶。」《正唱南柯，忽聞從龍悼内楊，傷之》：「病酒那將心痛醫，白楊風起淚垂絲。可憐解得《南柯曲》，不及淳郎睡醒時。」《唱二夢》：「半學農歌小梵天，宜伶相伴酒中禪。纏頭不用通明錦，一夜紅氍四百錢。」此外，《聽于采唱牡丹》、《滕王閣看王有信演牡丹》、《送錢簡棲還吳》、《九日遣宜伶赴甘參知永新》、《遣宜伶汝寧爲前宛平令李襲美郎中壽》

諸詩，也都記述了演唱「四夢」的情形。從這些詩可以看到，「四夢」經常以宜黃腔演出，湯顯祖養有一班宜伶，並指導他們的藝術創作。《哭婁江女子二首》表現了《牡丹亭》震撼人心的藝術力量及其在婦女心靈中的引起的强烈共鳴，詩序云：「吳士張元長許子洽前後來言，婁江女子俞二娘秀慧能文詞，未有所適。酷嗜《牡丹亭》傳奇，蠅頭細字，批注其側。幽思苦韻，有痛於本詞者。十七惋憤而終。」詩云：「畫燭搖金閣，真珠泣繡窗。如何傷此曲，偏祇在婁江？」「何自爲情死？悲傷必有神。一時文字業，天下有心人。」這是研究《牡丹亭》之影響的重要資料。

《湯顯祖詩文集》中關於戲曲的論述並不多，比較系統的專門著作僅《廟記》一文，但涉及的領域卻十分廣泛，對於創作論、演員論、聲律論等都有精辟的見解。湯顯祖以「情」爲核心的戲曲理論，表現出深邃的哲理性和鮮明的個性，在中國戲曲的批評史上占有獨特的重要地位。

有關《湯顯祖詩文集》的研究著作，主要有徐朔方編年箋校的《湯顯祖詩文集》、徐朔方《湯顯祖年譜》、毛效同《湯顯祖研究資料彙編》、徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》等。（馬美信）

# 詞隱先生論曲

〔明〕沈璟

《詞隱先生論曲》，散曲一套。明沈璟撰。附刻於沈璟所著劇本《博笑記》卷首，有明刊本、《古本戲曲叢刊》影印本。

沈璟（一五五三——一六一〇），字伯英，號寧庵，自署詞隱先生。江蘇吳江人。萬曆二年（一五七四）進士，歷任兵部、禮部、吏部各司的主事、員外郎。萬曆十四年（一五八六）以上疏請求早立皇太子而得罪當道，受降職處分，調爲行人司正。萬曆十六年（一五八八）任順天鄉試同考官，升光祿寺丞。次年因鄉試舞弊案受朝臣彈劾，被迫告病回鄉。此後優游林下，「日選優伶，令演戲曲」，致力於戲曲創作和戲曲聲律研究，在劇壇成爲吳江派的領袖人物，具有較大的影響。著有《屬玉堂傳奇》十七種，今存《紅渠記》、《埋劍記》、《雙魚記》、《義俠記》、《桃符記》、《墜釵記》、《博笑記》七種，散曲《情癡寶語》等均已佚。曲學著作有《南詞韻選》、《增定查補南九宮十三調曲譜》，另有《遵制正吳編》、《唱曲當知》、《論詞六則》、《古今詞林辨體》等均未見。

《詞隱先生論曲》是沈璟以散曲形式表達他對戲曲格律看法的著述，曲詞云：

〔二郎神〕何元朗，一言兒啓詞宗寶藏。道欲度新聲休走樣，名爲樂府，須教合律依腔。寧使時人不鑒賞，

無使人撓喉捩嗓。說不得才長，越有才，越當着意斟量。

〔前腔〕參詳，含宮泛徵，延聲促響，把仄韻平音分幾項。倘平音窘處，須巧將入韻埋藏。這是詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。若是調飛揚，把去聲兒，填他幾字相當。

〔囀林鶯〕詞中上聲還細講，比平聲更覺微茫。去聲正與分天壤，休混把仄聲字填腔。析陰辨陽，卻只有那平聲分黨。細商量，陰與陽，還須趁調低昂。

〔前腔〕用律詩句法須審詳，不可厮混詞場。〔步步嬌〕首句堪爲樣，又需將〔懶畫眉〕推詳。休教鹵莽，試一比類當知趨向。豈荒唐？請細閱《琵琶》，字字平章。

〔啄木鸝〕《中州韻》，分類詳，《正韻》也因他爲草創。今不守《正韻》填詞，又不遵中土宮商。製詞不將《琵琶》仿，卻駕言韻依東嘉樣。這病膏肓，東嘉已誤，安可襲爲常？

〔前腔〕《北詞譜》，精且詳，恨殺南詞偏費講。今始信舊譜多訛，是鯫生稍爲更張。改弦又非翻新樣，按腔自然成絕唱。語非狂，從教顧曲，端不怕周郎。

〔金衣公子〕奈獨力怎提防？講得口脣乾，空鬧攘，當筵幾度添惆悵。怎得詞人當行，歌客守腔，大家細把音律講。自心傷，蕭蕭白發，誰與共雌黃？

〔前腔〕曾記少陵狂，道細論詩晚節詳，論詞亦豈容疏放？縱使詞出繡腸，歌稱遶梁，倘不諧律呂也難褒獎。耳邊廂，訛音俗調，羞問短和長。

〔尾聲〕吾言料没知音賞，這流水高山逸響，直待後世鍾期也不妨。

沈璟首先强調作曲必須「合律依腔」。何良俊在《四友齋叢說》中曾提到「夫既謂之辭，寧聲叶而辭不工，

無寧辭工而聲不叶」，沈璟贊許此說爲「詞宗寶藏」，還作了進一步發揮：「寧協律而不工，讀之不成句，而謳之始叶，是爲中之之巧。」「聲」「辭」之關係，後來成爲吳江派與湯顯祖論爭的焦點。

《詞隱先生論曲》所論有關作曲格律的具體內容，可歸結爲四聲陰陽、句法和用韻三方面。沈璟提出「倘平音窘處，須巧將人韻埋藏」，用入聲代平聲，上聲與去聲不能混用，疊用仄聲字須分辨上去，疊用平聲字區別陰陽等，大體上沒有超出周德清《中原音韻》的範圍。指出不可將律詩句法用於作曲，固爲詩律與曲律並不相同。主張填詞必須嚴守《中原音韻》，但因爲《中原音韻》以北方語音爲依據分類並，南戲用南方話演唱，與《中原音韻》並不完全符合。因此沈璟主張南戲應盡量遵守《中原音韻》，若因語言差異而無法遵行，則當遵守《洪武正韻》。沈璟認爲《洪武正韻》係草創，不及《中原音韻》精詳，因而這是退而求其次的辦法。此後沈寵綏承襲了沈璟的理論，在《度曲須知》中進一具明確提出：「凡南北詞韻腳，當共押周韻，苦句中字面，則南曲以《正韻》爲宗，北曲以周韻爲宗。」

《詞隱先生論曲》在理論上並無特出的建樹，但在明代中葉駢麗派劇作盛行之時，沈璟强調格律的重要性，反對文人在戲曲創作中賣弄才學，力圖把「案頭之曲」改變爲「場上之曲」，對於推動當時戲曲創作的健康發展有一定意義，而沈璟作爲吳江派的首領，他的格律論影響了一大批作家，促使他們對戲曲聲律學說作更深入的研究。（王立南）

# 鸞嘯小品

〔明〕潘之恒

《鸞嘯小品》，十二卷。明潘之恒撰。作於明萬曆年間。現有明崇禎元年（一六二八）刻本，明刻《說郛續》節選本。

潘之恒（一五五六——一六二二？），字景升，號鸞嘯生、冰華生等。安徽歙縣人。出生於世家，早年師從汪道昆、王世貞，蜚聲詩壇。因仕進坎坷，寄情山水，遍游大江南北，先後與李贄、梁辰魚、張鳳翼、湯顯祖、沈璟、屠隆、臧懋循及袁宏道兄弟等人結交。長期生活於戲劇發達之蘇州、南京等地，結識了許多戲曲演員和歌姬名妓，曾多次主持「曲讌」活動。晚年住在黃山，專心整理著述。主要作品有《涉江集》、《金昌集》、《亘史》、《鸞嘯小品》、《黃海》、《山海注》等。

《鸞嘯小品》是一本記錄作者經歷和見聞的筆記，其中大部分內容與戲曲有關。

《鸞嘯小品》記載了當時崑腔的演出情況，對崑腔的興起和流派作了專門的闡述。《曲派》一篇指出：「曲之擅於吳，莫與競矣！然而盛於今，僅五十年耳。自魏良輔立崑之宗，而吳郡與並起者爲鄧全拙，稍折衷於魏，而汰之潤之，一稟於中和，故在郡爲吳腔。太倉、上海俱麗於崑，而無錫另爲一調。余所知朱子堅、何

近泉、顧小泉皆宗於鄧，無錫宗魏而絕新聲，陳奉萱、潘少涇其晚勁者。鄧親授七人，皆能少變自立。如黃問琴、張懷萱，其次高敬亭、馮三峰至王謂臺，皆遞爲雄」。《叙曲》一篇記錄了崑腔的發展和變化：「長洲、崑山、太倉、中原音也，名曰崑腔，以長洲、太倉皆崑山所分而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而清，上海勁而疏，三方者猶或鄙之。而毗陵以北達於江，嘉禾以南濱於浙，皆逾淮之橘、入谷之鶯也。」

《鸞嘯小品》通過爲演員立傳，介紹了他們的藝術特色和成就，總結了戲曲演出實踐的經驗，並提出了比較完整的表演理論。《仙度》贊揚名妓楊超超的高超演技：「楊之仙度，其超超者乎！賦質清婉，指距纖利，辭氣輕揚，才所尚也，而楊能具其美。一目默記，一接神會，一隅旁通，慧所涵也，楊能蘊其真。見獵而喜，將乘而蕩，登場而從容合節，不知所以然，其致仙也，而楊能以其閑閑而爲超超，此之謂致也。」潘之恒通過楊超超的藝術成就，總結出優秀演員應具有「才、慧、致」三方面素質：「人之以技自負者，其才、慧、致三者，每不能兼。有才而無慧，其才不靈；有慧而無致，其慧不穎；穎之能立見，自古罕矣。」《與楊超超評劇五則》通過對楊超超演出技巧的評析與贊賞，進一步提出「度、思、步、呼、嘆」五項表演原理。「度」指演員應才、慧、致兼備，在演出時把這種才能、智慧和風致最大限度地發揮出來。「思」是主觀情思精神，要求演員通過表演深刻地揭示人物的內在思想和特有的性格。「步」指舞臺的形體動作，表演時要「合規矩應節奏」。「呼」相當於長歌高唱，「歎」相當於說白吟咏，演員應通過呼、歎表現出人物情感之微和「凄然之韻」。

《鸞嘯小品》十分强調戲劇的言情作用，指出作者在創作劇本時應通過對人物感情世界的刻畫寄托自己的理想，演員要通過對角色的體驗傳神地表現出劇中人物豐富複雜的思想感情。《情癡》一文在介紹吳越石的戲班演出《牡丹亭》情況時說：「余友臨川湯若士嘗作《牡丹亭還魂記》，是能生死死生，而別通一竇於

靈明之境，以游戲於翰墨之場」，「杜之情癡而幻，柳之情癡而蕩，一以夢爲真，一以生爲真，惟其情真，而幻蕩將何所不至矣。」湯顯祖塑造了杜麗娘和柳夢梅兩個情癡形象，並刻畫出他們鮮明的個性，並拓出一種嶄新的精神境界和藝術境界，爲舞臺演出打下了良好的基楚。然而要表現出《牡丹亭》的精髓，演員必須深刻體驗角色的思想感情，「能癡者而復能情，能情者而後能寫其情。」江孺、昌孺兩名演員「各具情癡，而爲幻、爲蕩，若莫知其所以然」，他們通過情感的體驗找到了感覺，不由自主地進入了角色，因而演出時「能飄飄忽忽，另翻一局於縹緲之餘，以淒愴於聲調之外，一字無遺，無微不極」，傳神地再現了《牡丹亭》恍惚迷離的情景。

《鸞嘯小品》積作者數十年觀劇之經驗，總結出以神相遇的規律。《神合》一文云：「余觀劇數十年，而後發此論也。其少也，以技觀，進退步武，俯仰揖讓，具其質爾，非得嘹亮之音，飛揚之氣，不足以振之。及其壯也，知審音，而後中節合度者，可以觀也。然質以格囿，聲以調拘，不得其神，則色動者形離，目挑者情沮。……今垂老，乃以神遇。然神之以詣，亦有二途：以摹古者遠志，以寫生者近情。要之，知遠者降而之近，知近者溯而之遠，非神不能合也。」觀賞戲劇，不能求之於聲音笑貌之間，而在於領會其內在之美。要得此內在之美，必須「以神遇」，即演員與觀衆之間思想與感情的融合，使雙方都投入特定的戲劇情景之中，從而產生强烈的共鳴。因此，戲劇的舞臺效果是由演員和觀衆共同創造的。

《鸞嘯小品》從當時的戲曲演出實踐中總結出諸多表演藝術的經驗，並把這些經驗上升爲理論。其理論既有相當的深度，又有鮮明的實踐性，不僅豐富了我國的戲曲理論，對於崑腔表演藝術的提高和發展，具有一定的指導意義，也爲今天總結和完善中國戲曲的表演體系提供了珍貴的曆史借鑒。

關於《鸞嘯小品》的研究著作，主要有：汪效倚《潘之恒曲話》高宇《潘之恒論導演和學演員的藝術》、齊森華《鸞嘯小品鈎沉》等。（彭奇志）

# 元曲選序、後集序

〔明〕臧懋循

《元曲選序》、《元曲選後集序》兩篇。明臧懋循撰。分別作於明萬曆四十三年（一六一五）、四十四年（一六一六）。《元曲選》的通行版本有：明萬曆中吳興臧氏刊本、民國七年（一九一八）上海商務印書館據明博古堂影印本、民國二十五年（一九三六）上海中華書局《四部備要》本、民國二十五年（一九三六）上海世界書局排印本、一九五六年北京文學古籍刊行社據世界書局版重印本、一九六一年中華書局據世界書局版校勘本、一九七七年中華書局據一九六一年版重印本。

臧懋循（一五五〇——一六二〇），字晉叔，號顧渚，浙江長興人，萬曆八年（一五八〇）進士，歷任荆州府教授、夷陵知縣、南京國子監博士。貶官後回鄉專心研討音韻和戲曲，曾於山東王氏、湖北劉氏、福建楊氏和家藏雜劇中遴選出一百種，並以御戲監本作爲校訂的資料，「删抹繁蕪，其不合作者，即以己意改之」（《答謝在杭書》），於萬曆四十三年、四十四年編成《元曲選》前後兩集。所著詩文有《負蒼堂集》，選編刊刻有《古

詩所》、《唐詩所》、《仙游錄》、《夢游錄》、《俠游錄》等，還改編刊印湯顯祖的《玉茗堂四夢》。錢謙益《列朝詩集小傳》丁集、《乾隆長興縣志》卷八有傳。

《元曲選序》、《元曲選後集序》（以下簡稱）《後集序》闡明了編選《元曲選》的主旨，通過對明代傳奇創作的批評總結了戲曲創作的規律。《後集序》云：「今南曲盛行於世，無不人人自謂作者，而不知其去元人遠也」，故而「選雜劇百種，以盡元曲之妙，且使今之爲南曲者，知有所取則」，表明編選《元曲選》之目的，是針對傳奇創作的時弊，爲戲曲作者樹立仿效的楷模。

《元曲選序》、《後集序》認爲元代雜劇「本色」「當行」，達到了戲曲創作的最高境界。《元曲選序》論元雜劇之本色云：「元曲妙在不工而工，其精者采之樂府，而粗者雜以方言。」《後集序》論當行云：「曲有名家，有行家。名家者，出入樂府，文彩爛然，在淹通閎博之士，皆優爲之。行家者，隨所粧演，無不摹擬曲盡，宛若身當其處，而幾忘其事之烏有，能使人快者掀髯，憤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飛，是惟優孟衣冠，然後可與於此，故稱曲上乘首曰『當行』」。臧懋循認爲，只有像關漢卿這樣「窮踐排場，面傅粉墨，以爲我家生活，偶倡優而不辭」的「行家」，才能創作出上乘的「當行」之曲。當行之作在構思情節和塑造角色時，充分考慮到舞臺的演出效果，因而具有强烈的藝術感染力。

《元曲選序》、《後集序》以本色、當行爲標準，對明代文人偏重語言文采，脫離舞臺實踐的「名家」之作提出了批評，指出鄭若庸《玉玦記》餖飣故事，梁辰魚《浣紗記》、梅鼎祚《玉盒記》堆砌詞藻，屠隆《曇花記》終折無一曲，汪道崑《高唐夢》、《洛水悲》、《五湖游》、《遠山戲》純作綺語，皆非上乘之作。臧懋循對明代戲曲的批評，大體上符合實際，比較公允，然而對徐渭、湯顯祖的評論卻多偏頗之詞。《後集序》論徐渭云：「山陰徐文

長《禰衡》、《玉通》四北曲，非不伉儷矣，然雜出鄉語，其失也鄙。」徐渭《四聲猿》有不少俗曲，這類被文雅士視爲「鄙」的俗曲富有野趣風味，袁宏道贊之爲「譚中自趣」，對於諷刺喜劇尤不可少。《元曲選序》論湯顯祖云：「湯義仍《紫釵》四記，中間北曲，駸駸乎涉其藩矣，獨音韻少諧，不無鐵綽板唱大江東去之病。南曲絕無才情，若出兩手。」《後集序》批評湯顯祖說：「識乏通方之見，學罕協律之功，所下句字，往往乖謬，其失也疎。」批評湯顯祖劇作不諧音律，本是吳江派的門户之見，臧懋循指責湯顯祖「絕無才情」，更有失公允。王驥德《曲律》曰：「夫臨川所屈者，法耳，若才情，正是其勝場，（臧氏）此言亦公論。」

《後集序》在總結元雜劇和明傳奇創作的經驗和教訓基礎上，提出作曲有「三難」：「曲本詞而不盡取材焉，如六經語、子史語、二藏語、稗官野乘語，無所不供其採掇，而要歸斷章取義，雅俗兼收，串合無痕，乃悅人耳，此則情詞穩稱之難；宇內貴賤妍媸幽明離合之故，奚啻千百其狀，而填詞者必須人習其方言，事肖其本色，境無旁溢，語無外假，此則關目緊湊之難；北曲有十七宮調，而南止九宮，已少其半，至於一曲中有突增數十句者，一句中有襯貼數十字者，尤南所絕無，而北多以是見才，自非精審於字之陰陽，韻之平仄，鮮不劣調，而況以吳儂强效傖父喉吻，焉得不至河漢，此則音律諧叶之難。」「情詞穩稱」主要指戲曲語言的豐富性和準確性，曲文既要雅俗兼收，又要風格統一，動聽悅耳。「關目緊湊」指情節結構緊湊合理，描繪刻畫生動貼切，以便藝術地反映社會生活的千姿百態和變幻莫測。「音律諧叶」指曲詞要符合戲曲音樂的聲腔格律。

《元曲選序》、《後集序》論及戲曲語言、戲曲情節結構和戲曲音樂諸方面，突出了戲曲藝術的基本特徵。當時論曲者大多囿於戲曲語言問題，而臧懋循已經往意到戲曲與生活的關係、戲劇情節的真實性、戲劇演

出的舞臺效果，在戲曲理論上是一個突破，對以後李漁等人的戲劇批評有較大的影響。由於《元曲選》是收羅最富、流傳最廣的元雜劇選本，這兩篇序言也就成爲古代曲論的名篇。（馬美信）

# 少室山房筆叢

〔明〕胡應麟

《少室山房筆叢》，四十八卷。明胡應麟著。書成於明萬曆年間。有明萬曆刻本，清乾隆《四庫全書》本、清末廣雅書局刻本、一九五八年中華書局《明清筆記叢刊》本。其中論曲部份曾單獨刊印，名爲《少室山房曲考》，有民國二十九年上海中華書局《新曲苑》本。

胡應麟（一五五一——一六〇二），字元瑞，號少室山人，後改號石羊生，蘭溪（今屬浙江）人。萬曆四年（一五七六）舉於鄉，久不第，築二酉山房於蘭溪山中，藏書四萬餘卷。記誦淹博，多所撰著。嘗攜詩謁王世貞，盛相推挹；王世貞亦激賞之，登其名於末五子之列。著有《少室山房類稿》、《少室山房筆叢》、《詩藪》等。生平具見《明史》卷二三七、《弇州山人續稿》卷六八、吳晗《胡應麟年譜》。

《少室山房筆叢》（以下簡稱《筆叢》）是一部以考據爲主的筆記，分爲十二個部分：《經籍會通》考論圖籍的撰著流傳收藏情況，《丹鉛新錄》和《藝林學山》爲駁斥楊慎考據的誤謬，《史書佔畢》係對史書及史事的

評論，《九流緒論》考論諸子百家源流，《四部正譌》係辨訂僞書之作，《三憤補逸》論述汲塚遺書，《二酉綴遺》採掇古書中的奇聞怪事，《華陽博議》雜述古人博聞强記之事，《莊獄委談》廣論社會雜事，其下卷專論小說戲曲，《玉壺遐覽》和《雙樹幻鈔》分別談論道教、佛教。

《少室山房筆叢》關於戲曲的論述，主要有下列幾個方面：

戲曲的源流和發展《筆叢》主張詞曲同源，認爲「世所盛行寧無詞曲，咸以仿於唐末，然實陳、隋始之。蓋齊梁月露之體，矜華角麗，固已兆端，至陳、隋二主，並富才情，俱湎聲色，所爲長短歌行，宋人詞中語也。煬之《春江》、《玉樹》等篇尤近，至《望江南》諸闋，唐、宋、元人沿襲至今。詞曲濫觴，實始斯際。」指出戲劇表演「自優孟抵掌孫叔，實始濫觴」。《筆叢》分析了從諸宮調經元雜劇至戲文的發展變化：「今世俗搬演戲文，蓋元人雜劇之變，而元人雜劇之類戲文者，又金人詞說之變也。雜劇自唐、宋、金、元迄明皆有之，獨戲文《西廂》作祖。《西廂》出金董解元，然實弦唱小戲之類。至元王、關所撰，乃可登場搬演，高氏一變而爲南曲。承平日久，作者迭興，古昔所謂雜劇院本，幾於盡廢，僅教坊中存什二三耳。」《筆叢》把「弦唱小戲」《董西廂》尊爲戲曲之祖，是很有見地的，但認爲南曲是由北曲變化而來，乃是承襲了王世貞的錯誤說法，與史實不符。然而《筆叢》又引用葉子奇《草木子》的說法，認爲「俳優戲文始於王魁，……其後元朝南戲尚盛行，及當亂，北院本特盛，南戲遂絕」，則戲文產生於宋代，並與北劇同時盛行，與前說「高氏（指《琵琶記》作者高明）一變而爲南曲」相矛盾。《筆叢》還辨析了在戲曲發展中從古雜劇到成熟戲劇的演變遇程，指出「古教坊有雜劇而無戲文者，每公家開宴，則百樂具陳。……唐制自歌人之外，特重舞隊。歌舞之外，又有精樂器者，若琵琶、羯鼓之屬。此外俳優雜劇，不過以供一笑，其用蓋與傀儡不甚相遠，非雅士所留意也。宋世亦然。南渡稍見

淨旦之目，其用無以大異前朝。浸淫勝國，崔、蔡二傳奇迭出，才情既富，節奏彌工，演習梨園，幾半天下。」胡氏正確地看到帶有戲劇因素的歌舞滑稽演出與真正戲劇之間的差異，指出戲劇必須有富有才情的劇本、明確的腳色分工和適合演出的情節結構。

關於戲曲腳色的考論。《筆叢》綜合《輟耕錄》、《樂府雜錄》、《南詞敘錄》諸書有關腳色的論述，對腳色的名稱、來源和演變作了詳盡的考證和介紹。胡氏談及腳色的名稱說：「凡傳奇以戲文爲稱也，亡往而非戲也。故其事欲謬悠而亡根也。其名欲顛倒而亡實也。……故曲欲熟而命以生也，婦宜夜而命以旦也，開場始事而命以末，涂污不潔而命以淨也。」如此解釋腳色的名稱，實屬牽强附會，胡氏只不過引用他人成說而已。胡應麟在論述腳色之來源時說：「開元中，黃幡綽、張野狐善弄參軍，參軍即後世副淨也。范傳康、上官唐卿、呂敬遷三人弄假婦人，假婦人即後世裝旦也。」胡氏還比較了院本、雜劇和戲文腳色分工的不同：「今優伶輩呼子弟，大率八人爲朋，生、旦、淨、丑、副亦如之。元院本止五人，故有五花之目：一曰副淨，即古之參軍也；一曰副末，又曰蒼鶻……；一曰末泥；一曰孤裝。……而無所謂生旦者，蓋院本與雜劇不同也。元雜劇旦有數色，所謂裝旦，即今正旦也；小旦，即今副旦也；以墨點破其面，謂之花旦，今惟淨丑爲之。」「宋世雜劇名號，惟《武林舊事》足徵。每一甲，有八人者，有五人者。八人者，有戲頭，有引戲，有次淨，有副末，有裝旦。五人者，第有前四色，而無裝旦。……以今億之，所謂戲頭即生也，引戲即末也，副末即外也，副淨裝旦，即與今淨旦同。」「元雜劇中，末即今戲文中生也。考鄭德輝《倩女》、關漢卿《竇娥》，皆以末爲生。此外又有冲末，蓋即今之外耳。然則《青樓集》所稱末泥，即生無疑。今《西廂記》以張洪爲生，當是國初所改，或元末《琵琶》等南戲出，而易此名。」《筆叢》對於腳色的分析，尤其是對於生、旦的考證，都很精當，經常爲研習戲

曲史的學者所稱引。《筆叢》另辟蹊徑，依據腳色稱謂的變化來考證《西廂記》的版本，爲戲曲研究指示了一種切實可行的方法。

作品本事之考釋。《筆叢》對元雜劇《西廂記》、《倩女離魂》、《單刀會》、傳奇《琵琶記》、《連環記》、《繡襦記》等作品的本事分別作了考證。對於《琵琶記》的考證最爲詳盡，卻免不了膠柱之弊。《琵琶記》本源於民間傳說和演唱，並無史實依據，故考辯越力，則離事實越遠。對於《單刀會》的考證，則言之有據，可謂精審，文云：「《吳志·魯肅傳》：先主使關羽爭三郡，肅住益陽，與羽相拒。肅邀羽相見，各駐兵馬百步上，但請將軍單刀俱會。肅因責數羽曰：『國家區區本以土地借卿家者，卿家軍敗遠來，無以爲資故也。今已得益州，既無奉還之意，但求三郡，又不從命。』語未究竟，坐有一人曰：『夫土地者，惟德所在耳，何常之有？』肅厲聲呵之，辭色甚切。羽操刀起，謂曰：『此自國家事，是人何知！』目使之去。案今元人所撰《單刀會》雜劇本此。蓋《肅傳》本實錄，而司馬氏《通鑑》，據《吳書》修輯，以肅欲與羽會語，諸將疑有變，肅不從而往。而所記羽語殊俚陋，不類云長。蓋《吳書》乃自尊其國，非實錄也。本肅邀羽相見，故羽操刀起，豈得云肅欲往，疑羽變乎。裴松之辯駁最明，獨此往引《吳書》，而略無是正，亦大憒憒。司馬據之，尤爲疏也。」《筆叢》雖對民間戲曲持鄙棄的態度，卻也從《搜神記》中找到了《槐蔭記》董永故事的來源。

對於作家作品的評論。《筆叢》論元代作家，認爲王實甫、高則誠「聲價本出關、鄭、白、馬下，而今世盛行元曲，僅《西廂》、《琵琶》而已」。王實甫爲「詞曲中思王、太白」，關漢卿「雖字字本色，藻麗神俊，大不及王」，高則誠在元代劇作家中「似能以詩文見者」，「蓋勝國才七涉學者」。《筆叢》對被稱作戲劇之祖的《諸宮調西廂記》極爲推崇：「《西廂記》雖出唐人《鶯鶯傳》，實本金董解元。董曲今尚行世，精工巧麗，備極才情，而字

字本色，言言古意，當是古今傳奇鼻祖。」對《西廂記》和《琵琶記》作了比較分析：「《西廂》主韻度風神，太白之詩也；《琵琶》主名理倫教，少陵之作也。《西廂》本金元世習，而《琵琶》特創規矱，無古無今，似尤難。至才情雖《琵琶》大備，故當讓彼一籌也。」《筆叢》把《西廂》、《琵琶》比作李、杜之，指出《西廂》優於才情，《琵琶》長於規矩，與胡氏論詩兼重體格聲調和興象風神的精神相一致。《筆叢》雖然將《西廂》、《琵琶》並舉，但在具體評論中卻有軒輊：「近時左袒《琵琶》者，或至品王、關上。余以《琵琶》雖極天工人巧，終是傳奇一家語。當今家喻户習，故易於動人，異時俗尚懸殊，戲劇一變，後世徒據紙上，以文義摸索之，不幾於齊東、下里乎？《西廂》雖饒本色，然才情逸發處，自是盧、駱艷歌，溫、韋麗句，恐將來永傳，竟在彼不在此。」胡應麟以傳統文人的眼光論曲，雖也提到本色，卻更重視才情藻飾。他把《琵琶記》中傳唱於舞臺的本色之詞視作齊東野語、下里巴人，認爲只有《西廂記》中的艷歌麗句才能傳之久遠，流露出重藻飾、輕本色，重案頭、輕場上的偏見。

《筆叢》論曲長於考據而短於論述，其價值在於爲研究中國古代戲曲發展提供了許多有用的材料。

（馬美信）

# 五雜俎

〔明〕謝肇淛

《五雜俎》，十六卷。明謝肇淛撰。初刊於明萬曆年間，現存有黃行素刊刻的明版本、民國二十四年上海中央書店《國學珍本文庫》排印本、一九五八年中華書局排印本。

謝肇淛，生卒年不詳，字在杭，福建長樂人。明萬曆二十年（一五九二）進士，除湖州推官，累遷工部郎中，視河張秋，作《北河紀略》，具載河流原委及歷代治河利病。終廣西右布政。善詩文，先追隨王世貞、李攀龍，後醉心王稚登，與袁宏道、臧懋循等友善。著有《五雜俎》、《滇略》、《方廣嚴志》、《長溪瑣語》、《文海披紗》、《游宴集》、《小草齋稿》等。《明史》卷二八六有傳。

《五雜俎》是一部內容廣泛的筆記，分爲五部，計天部二卷，地部二卷，人部四卷，物部四卷，事部四卷，共十六卷。此書對於明代的政治、經濟、社會、文化各方面有較多的記載，關於戲曲的論述集中在《事部》三。

《五雜俎》對於詞曲的認識，與傳統觀念頗有出入，值得注意。《物部四》云：「吾以爲樂者，飾治之具，而非致治之本也」，「田氏專政，主德日衰，縱日奏虞庭之樂，能令四方風動，鳳儀獸舞耶？」謝肇淛不同意儒家把禮樂視作政治之本的觀點，反對誇大「樂」的政治作用，因此他又說：「夫子謂鄭聲淫。淫者，靡也，巧也，

樂而過度也，艷而無實也。……聖人以其淫哇，不可用之於朝廷宗廟，故欲放之。要其亡國之本原，不在此也。召之在齊，不能救齊之亡，則鄭聲施之聖明之世，豈能便危亡哉？」謝氏認爲鄭聲侈靡纖巧，無大雅之致，不能用於朝廷祭祀這等莊嚴的場合，所以遭到聖人擯棄，並不能因此說鄭聲就是亡國之音。謝肇淛進一步指出，詞曲與正統的廟堂詩樂不同，主要是給人以美的享受，起到娛樂的作用，而不是施之政治，他說：「詩也，律也，詞曲也，古者合而成樂，而今分爲三四矣。以詩人音樂，必不能悅里耳，以曲比管弦，必不可薦郊廟。……至曲興而詞廢，去古愈遠矣。魏文侯聽古樂而惟恐卧，聽鄭衛之音則不知倦，當時尚爾，何況今日哉！」謝肇淛認爲詞曲因其能娛人而受到歡迎，上古如比，當今尤甚。他在談到明代青樓之盛時，還特地指出：戲曲興盛，非但不是亡國的徵兆，相反是國家承平的體現。《地部一》云：「金陵秦淮一帶，夾岩樓閣，中流簫鼓，日夜不絕，蓋其繁華佳麗，自六朝以來已然矣。杜牧詩云：『商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花』，夫國之興亡，豈關於游人歌妓哉？六朝以盤樂亡，而東漢以節義，宋人以理學，亦卒歸於亡耳！但使國家承平，管弦之聲不絕，亦足妝點太平，良勝悲苦呻吟之聲也！」

《五雜俎》基於對戲曲娛樂作用的認識，提出戲曲創作「虛實相半」之說。《事部三》云：「凡爲小說及雜劇戲文，須是虛實相半，方爲游戲三昧之筆。亦要情景造極而止，不必問其有無也。古今小說家，如《西京雜記》、《飛燕外傳》、《天寶遺事》諸書，《虬髯》、《紅綫》、《隱嬢》、《白猿》諸傳，雜劇家如《琵琶》、《西廂》、《荆釵》、《蒙正》等詞，豈必真有是事哉？近來作小說，稍涉怪誕，人便笑其不經，而新出雜劇，若《浣紗》、《青衫》、《義乳》、《孤兒》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此則看史傳足矣，何名爲戲？」謝肇淛認爲戲曲乃「游戲三昧之筆」，與史傳性質不同，因此不必事事盡合正史。他雖說「虛實相半」，

重點卻在「虛」。謝氏贊同胡應麟「凡傳奇以戲文爲稱也，無往而非戲也，故其事欲謬悠而無根也，其名欲顛倒而亡實」的說法，卻又對他孜孜求證《琵琶》、《西廂》諸劇的本事迷惑不解。謝氏認爲：「戲文爲《西廂》、《蒙正》、《蘇秦》之屬，猶有所本，至於《琵琶》則絕無影響，只有蔡中郎一人，而其餘事情人物，無非假借者，此其所以爲獨創之筆也。」謝肇淛對《琵琶記》的認識，顯然比胡應麟高出一等。謝肇淛把戲曲視爲游戲筆墨，過分强調戲曲創作中虛的一面，以致他對戲曲通過虛幻的情景所表現真實人生的意義認識不足，他說：「戲與夢同，離合悲歡，非真情也，富貴貧賤，非真境也。人世轉眼，亦猶是也。而愚人得吉夢則喜，得凶夢則憂，遇苦楚之戲則愀然變容，遇榮盛之戲則歡然喜笑。總之，不脫處世見解耳。」戲曲創作是作家自覺運用形象思維的活動，夢則是潛意識的不自覺流露，兩者並不相同。然而夢境亦並非與現實完全無關的虛幻，戲曲則更是作者真情的傾瀉，寄寓着作者對真實人生的認識。謝肇淛無視這一事實，使他對戲曲的性質和功能的看法都帶有明顯的局限性。

《五雜俎》提出的虛實說，在明代小說戲曲理論中很有代表性。如王驥德《曲律》主張「劇戲之道，出之貴實而用之貴虛」，呂天成《曲品》主張「有意駕虛，不必與事實合」。但謝肇淛的理論更加明顯地體現了晚明思潮對於傳統觀念的批制精神。此後，袁于令、金聖嘆、李漁諸家的小說戲曲理論都直接或間接地受到了《五雜俎》的影響。（馬美信）

# 顧曲雜言

〔明〕沈德符

《顧曲雜言》，一卷，明沈德符撰。係從其《野獲編》摘錄編纂而成，書名爲後人所加。主要版本有《學海類編》所收本；《硯云甲編》所收本；《四庫全書》本；《讀曲叢刊》本；《曲苑》本；《重訂曲苑》本；《增補曲苑》本；《中國古典戲曲論著集成》本。《野獲編》主要版本有一七〇〇年（清康熙三十九年）桐鄉錢枋活字印本；一八二七年清同治八年錢塘姚祖恩校補扶荔山房刻本；一八六九年（清同治八年）姚德恒重校刊補扶荔山房本。這些版本在字句的內容和形式上都不盡相同，《硯云甲編》本、《讀曲叢刊》本及三種《曲苑》本收二十三條，各條無子目，與錢、姚本《野獲編》出入較多；《學海類編》本和《四庫全書》本收十八條，有子目，詞句與錢、姚本相合。

沈德符（一五七八——一六四二），字虎臣，一字景伯，又字景倩，浙江嘉興人。萬曆戊午舉人，孝廉，稟生異資，日讀一寸書。《明詩紀事》載：「自王、李之學盛行，吳越間學者拾其殘瀋，相戒不讀唐以後書，而景倩獨近搜博覽，其於兩宋以來史乘別集幫家舊事，往往能敷陳其本末，疏通其端緒。……請求掌故，網羅放矢，將勒成一家之言。」其論詩宗尚公安、竟陵派的觀點，與「同時鍾惺、譚（元春）之流，聲氣歙合，而格調迥

別，不爲苟同。年四十始上春官，累舉不得第而死。」其它傳記資料見《靜志居詩話》、《列朝詩集小傳》等書。

《顧曲雜言》由二十多個小條目組成，內容多爲有關南北曲以及歌舞、樂器、小曲、小說的論述考證。粗加分析，可歸之於以下幾個方面。

第一，典故、軼事記載。如邱文莊填詞被王端毅以「理學大儒，不宜留心詞曲」否定因而懷恨報復；梁伯龍觀看自己的《浣紗記》被連灌三大盂涔水；屠龍與余顯卿怨怨相斗而成《曇花記》；鄭豹先作《白練裙》諷刺屠龍；馮夢龍勸刻《金瓶梅》等等。

第二，論南、北曲差別。沈德符借用頓仁樂師的話認爲弦索是否人曲是南北曲的重大差別：「弦索九宮，或用滾弦，或用花和、大和鈔弦，皆有定制；若南九宮，無定則可依。且笛、管稍長短其聲，便可就板，弦索若多一彈，少一彈，即不板矣。」

第三，沈德符心偏北曲，贊同何良俊關於《拜月亭》勝過《琵琶記》的觀點，批評王世貞的看法「識見未到」，其原因在於「南詞全本可上弦索者」唯有《拜月亭》一齣。他還拿《拜月亭》與王實甫《西廂記》相比，同樣認爲後不如前，「若《西廂》，才華富贍，北詞大本未有能繼之者，終是肉勝於骨，所以讓《拜月》一頭地。元人以鄭、馬、關、白爲四大家而不及王實甫，有以也」。

第四，反對駢語餖飣和不闇曲譜，他認爲梅雨金《玉合記》雖「最爲時所尚，然賓白盡用駢語，餖飣太繁。其曲半使故事及成語，正如設色骷髏，粉捏化生，欲搏人寵愛，難矣。」「湯義仍《牡丹亭》一齣，家傳户誦，幾令《西廂》減價；奈不諳曲譜，用韻多任意處，乃才情自足不朽也。」

第五，曲史發展資料記載與研究。如推原諸劇牌名，考證樂器名的方音演變；推測旦角管調；記載歌舞

名稱等等。其中有的立說精確，但也有不少出自臆測。《四庫全書總目提要》稱：「此書專論雜劇、南曲、北曲之別。其論元人未滅南宋以前，以雜劇取士，核以《元史·選舉志》。絕無影響，乃委巷之鄙談。其論《遼史·樂志》有大食調，……其論五、六、工、尺、上、四、合、凡、一，爲出於宋樂書，亦不免附會。……如此之類，雖間有小疵，然如論北曲以弦索爲主，板有定制，南曲笙笛，不妨長短其聲以就板，立說頗爲精確。其推原諸劇牌名，自金元以至明代，縷析條分，徵引亦爲賅洽。詞曲雖伎藝之流，然亦樂中之末派，故唐人樂府雜錄之類，至今尚傳。存此一編，以考南北曲之崖略，未始非博物之一端也」。（李勝利）

# 曲律

〔明〕王驥德

《曲律》，四卷。明王驥德著。約成書於明天啓三年（一六二三）。最早刊於明天啓四年。陳多、葉長海所著、由湖南人民出版社一九八三年出版的《王驥德曲律》，是其最完善的注釋本。其它通行本有：《中國古典戲曲論著集成》本，中國戲劇出版社一九五九年出版、一九八〇年重印；董康《讀曲叢刊》本，一九一七年刊爲誦芬室叢刊第二編；以及清道光間金山錢氏所輯《指海》本（載第七集）、清康熙二十八年蘇州綠蔭堂重印明方諸館刻本。

王驥德（？——約一六二三），字伯良，又字伯驥，號方諸生、玉陽生，別署秦樓外史、方諸仙史、玉陽仙史。浙江會稽人。出身著作之家，受祖父影響，自幼嗜好歌樂。弱冠承父命改寫祖父劇作《紅葉記》爲《題紅記》。早年師事同里徐渭，得其指點，遂立志精研詞曲。萬曆二十一年（一五九三）前後設席山陰署中，與毛允遂等人研討詞曲，爲忘年之交達三十年之久。曾浪游金陵、維揚、汴梁等地。晚年兩次入燕京，考察元雜劇發祥地的風土人情，並應邀請講習《西廂記》於米氏湛園。萬曆三十六年（一六〇八）離都南返，抱病撰寫了《曲律》這部生平最後的著作。他一生撰述甚多，曲論有《曲律》、《南詞正韻》、《聲韻分合圖》、詩文有《方諸館集》、散曲有《方諸館樂府》，傳奇有《題紅記》，雜劇有《男王后》、《金屋招魂》、《棄官救友》、《兩旦雙鬟》、《倩女離魂》五種，並校注了《西廂記》、《琵琶記》。

《曲律》是一部南北曲作詞、作劇、聲韻、宮調的理論著作。共四十章，大致可分爲六部分。

一、緒論，一二兩章。《論曲源》略述曲——即詞的源流及演變。《總論南北曲》概述南北曲的形式歷史及不同風格。

二、音韻及聲樂理論。包括《論調名》、《論宮調》、《論平仄》、《論陰陽》、《論韻》、《論閉口字》、《論務頭》、《論腔調》、《論板眼》、《論須識字》等十章。如：《論調名》說：「曲之調名，今俗曰牌名。」分別列出仙呂宮、正宮、大名調、中呂宮、南呂宮、黃鐘宮、越調、商調、雙調等宮調所屬引子、過曲曲牌名稱六百八十五個及衆多的「不知宮調及犯各調」的曲牌名稱。《論宮調》述及八十四調、四十八調及周德清《中原音韻》六宮十一調：「仙呂宮，清新綿邈。南呂宮，感嘆悲傷。中呂宮，高下閃賺。黃鐘宮，富貴纏綿。正宮，惆悵雄壯。道宮，飄逸清幽。大名調，風流蘊藉。小名調，旖旎嫵媚。高平調，條拗滉漾。般涉調，拾掇坑塹。歇指調，急併虛歇。

商角調，悲傷宛轉。雙調，健捷激裊。商調，悽愴怨慕。角調，嗚咽悠揚。宮調，典雅沈重。越調，陶寫冷笑。」對此宮調的表現功能，王驥德在《雜論上》中提出了異議：「《中原音韻》十七宮調，所論「仙呂宮清新綿邈」等類，蓋謂仙呂宮之調，其聲大都清新綿邈云爾……豈作仙呂宮曲與唱仙呂宮曲者，獨宜清新綿邈，而他宮調不必然？」《論腔調》分爲聲腔的考察和演唱的要求兩方面。「樂之筐格在曲，而色澤在唱。古四方之音不同，而爲聲亦異，於是有秦聲，有趙曲，有燕歌，有吳歈，有越唱，有楚調，有蜀音，有蔡謳。」繼而述及「歌之格調」，「韻之節奏」，「歌聲變件」，「唱曲門户」，「凡唱聲病」，「涵虛子論唱」等。《論須識字》「識字之法，須先習反切。」「惟反切能該天下正音。」

三、作曲的修辭。包括《論須讀書》、《論家數》、《論聲調》、《論章法》、《論句法》、《論字法》、《論襯字》、《論對偶》、《論用事》等九章。如：《論聲調》說：「故凡曲調，欲其清，不欲其濁；欲其圓，不欲其滯；欲其響，不欲其沉；欲其俊，不欲其癡；欲其雅，不欲其麤；欲其和，不欲其殺；欲其流利輕滑而易歌，不欲其乖刺艱澀而難吐。」《論章法》「作曲者，亦必分段數，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作後段收煞，整整在目，而後可施結撰。」《論用事》「好用事，失之堆積；無事可用，失之枯寂。要在多讀書，多識故實，引得的確，用得恰好，明事暗使，務使唱去人人都曉，不須解說。」

四、曲詞作法。包括《論過搭》、《論曲禁》、《論散套》、《論小令》、《論咏物》、《論俳諧》、《論險韻》、《論巧體》等八章。如：《論曲禁》列出四十條作詞的犯禁：重韻，犯韻，犯聲，入聲三用，陰陽錯用，陳腐，生造，俚俗，錯亂，方言。拗嗓，語病，堆積學問，錯用故事等等。《論套數》「有起有止，有開有闔。須先定下間架，立下主意，排下曲調，然後遣句，然後成章。」「意新語俊，字音調圓，增減一調不得，顛倒一調不得，有遠見有

矩，有色有聲，衆美具矣！」「《論俳諧》須以俗爲雅，而一語之出，輒令人絶倒，乃妙。」《論小令》「要蘊藉，要無親字，要言簡而趣味無窮。」

五、傳奇作法。包括《論劇戲》。包括《論劇戲》、《論引子》、《論過曲》、《論尾聲》、《論賓白》、《論科諢》、《論落詩》、《論部色》、《論訛字》等九章。如：《論劇戲》「貴剪裁，貴鍛煉——以全帙爲大間架，以每折爲折落，以曲白爲粉堊、爲丹雘，勿落套，勿不經，勿太蔓，傳中緊要處，須重著精神，極力發揮使透。」「以調合情，容易感動得人。」《論尾聲》「尾聲以結束一篇之曲，須是愈著精神，末句更得一極俊語收之，方妙。」《論插科》「如善説笑話者，不動聲色，而令人絶倒，方妙。」

六、《雜論上・下》兩章，一百多條，内容豐富而複雜，包括戲曲歷史、戲曲批評、作家、作品以及創作法等，具有隨錄性質。

《曲律》的理論體係十分嚴整。它一方面從字的平仄分析開始，一直論到劇本大間架，另一方面從樂的起源探索開始，一直論到套曲的規式，雙綫交叉前進，歸結到戲曲的創作論與編劇法，並以此衡量與品評作家作品。是中國文藝理論史上第一部系統化的戲曲理論著作。

《曲律》的理論具有重要學術價值。明末沈寵綏《度曲須知》、清初李漁《閑情偶寄・詞曲部》、近人吳梅《曲學通論》、許之衡《曲律易知》、任中敏《散曲概論》，無不受到王驥德《曲律》的影響和理論滋潤。關於《曲律》的研究專著，最重要的有兩種：葉長海《王驥德曲律研究》，中國戲劇出版社一九八三年出版，李惠綿《王驥德曲論研究》，臺灣大學出版委員會一九九二年出版。（劉國傑）

# 曲論

〔明〕徐復祚

《曲論》，一卷。明徐復祚著。由近人鄧實依據徐復祚《三家村老委談》（又稱《花當閣叢談》）三十六卷中涉及戲曲的言論輯錄而成。初與何良俊《曲論》相並合稱《何元朗徐陽初曲論》。主要版本有《古學叢刊》本（即合編本），此外還有《新曲苑》的《三家村老曲談》本（以鄧輯徐作部分爲主，另外又從借《月山房匯鈔》中所收的八卷本《花當閣叢談》中加錄了爲鄧輯本所未收的數條附在後面）；《中國古典戲曲論著集成》第四輯將徐作《曲論》單列，有一九五九、一九八〇兩次排印本。

徐復祚（一五六〇——一六三〇），原名篤儒，字陽初，後改訥川，號慕竹，別署破慳道人、陽初子、洛誦生、休休生、三家村老、忍辱頭陀、慳吝道人。江蘇常熟人。博學能文，尤長於詞曲，錢謙益認爲他的小令可以與高則誠相媲美。所著傳奇有《紅梨記》、《投梭記》、《宵光記》（又名《宵光劍》），雜劇有《梧桐雨》、《一文錢》，另有曲選《南北詞文韻選》及筆記《三家村老委談》。生平史料有近人淮安葉德均和今人宇文西林編輯的《徐復祚年譜》。

《曲論》是徐復祚戲曲點評的彙編，後有附錄一篇，內容涉及藝術真實、戲曲的本質及語言結構方面的

理論問題。

第一，關於藝術真實問題。《曲論》開篇簡介高明的生平和《琵琶記》的兩個所謂故事原型。其一，則誠友王四登第後棄妻人贅於不花太師家，則誠惡之，作此記以諷諫，托名伯喈（曾附董卓）與牛太師（元人呼牛爲「不花」）。曲名《琵琶》，取其頭上四「王」爲王四托名，其二，出自陶南村《說郛》載唐人小說：牛相國僧儒之子毓與同人蔡生邂逅文字交，尋同舉進士，才蔡生，欲以女弟適之。蔡已有妻趙矣，力辭不得。後牛氏與趙相處。能插順自將。由此徐復祚提出了自己對藝術真實的看法：「看之傳奇皆是寓言，未有無所謂者，正不必求其人與事以實之也。即今《琵琶》之傳，豈傳其事與人哉？與其詞耳。」即是說，戲曲事件不必是對現實事件的照搬照演，它允許通過虛構來傳情達意，他稱贊《西廂記》道：「《西廂》之妙，正在於草橋一夢，似假疑真，乍離乍合，情盡而意無窮。」

徐復祚還以爲，藝術雖允許虛構，但也要注意符合情理邏輯，前後照應，否則就會破壞藝術真實。如「柳陰中忽噪鳴蟬，見流螢兒來庭院」兩句中蟬聲（白天）與螢火（夜晚）並出，梁辰魚《浣紗記》中將「王」稱爲「主公」，都屬明顯敗筆。

第二，强調戲曲的審美娛樂作用。徐復祚反對王弇州對《拜月亭》的貶責，贊同何良俊《拜月》高於《琵琶》之說，在藝術方面對《拜月亭》多有讚譽：「《拜月亭》宮調極明，平仄極叶，自始至終，無一板一折非當行本色語。……弇州乃以『無詞家大學問』爲一短，不知聲律家正不取於弘詞博學也，又以『無風情、無裨風教』爲二短，不知《拜月》風情本自不乏，而風教當就道學先生講求，不當責之騷人墨士也；……又以『歌演終場而不能使人墮淚』爲三短，不知酒以合歡，歌演以佐酒，必墮淚以爲佳，將《薤歌》、《蒿里》盡侑觴具乎？」

第三，音韻宮商，本色當行。徐復祚認爲，無論是從表演者還是接受者的角度看，戲曲都是一種「出於優伶之口，人於當筵之耳」因而無暇詳加思維的表演藝術，因此要想達到「使田畯紅女聞之趣然喜、悚然懼」的藝術效果，戲曲必須使用本色之語，不能餖飣堆垛，賣弄學問，「若徒呈其博洽，使聞者不解爲何語，何異於對驢而彈琴乎」？他譴責鄭虛舟「好填塞故事，未免開餖飣之門，……不復知本色爲何物。」批評《香囊記》「麗話藻句，……愈遠本色。」至於《龍泉記》、《五倫全備》更是「措大書袋子語，陳腐臭爛，令人嘔穢，一蟹不如一蟹。」

徐復祚於本色之外，注重當行，他引用沈丹丘的話論道：「作曲先要明腔，後要識譜，切記忌有傷於音律。」他還反問道：「腔調未協，音律何在？若謂不當執末以議本，則將抹殺譜板，全取詞華而已乎？」

徐復祚把戲曲作家稱爲「音律家」，對音韻的要求十分嚴格。他甚至反對將詩韻與曲韻混用：「詩韻則沈隱候之四聲，自唐至今，學人韻士競競守如三尺，罔敢踰越；曲韻則周德清之《中原音韻》，元人無不宗之。曲之不可用詩韻，亦猶詩之不敢用曲韻也。假如今有詩人在此，取上平十三元一韻，以元、軒、冕等字與先韻叶，……不幾笑破人口乎？何至于曲，而獨可通融假借也？」

第四，高標《西廂》、《琵琶》。在當時對《西廂》、《琵琶》的爭論中，徐復祚對兩劇均採取肯定態度。他稱贊《西廂記》「字字當行，言言本色，可爲南北之冠」。《琵琶記》「如九天咳唾，非食烟火人所能辦矣」！

第五，論戲曲情節。徐復祚反對戲曲情節中頭腦太多太亂，否則「頭腦太亂，腳色太多，大傷體裁，不便於登場。」

徐復祚《曲論》還論及其它許多作家作品和理論問題，比如論南北曲特點「吳音宜幼女清歌按拍，故南

曲委宛清揚。北曲宜將軍鐵板歌「大江東去」，故北曲硬挺直截。」論王弇州「一代宗匠，……然於詞曲不甚當行」等等都多有可取。《曲論》中還有一些名人軼事、伶人地位穿着之類的記載。

徐復祚《曲論》注重戲曲的表演藝術特點，反對弘詞博學之澀體，要求本色當行、頭腦清晰，在曲論發展史上有其一定的地位。在明代中期的戲曲批評中，像他那樣處處强調戲曲作爲表演藝術的本質特徵，不以風教爲唯一任務的思想是不多見的。

有關徐復祚《曲論》的研究著作見郭紹虞《中國文學批評史》、袁震宇、劉明今《明代文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。（李勝利）

# 譚曲雜劄

〔明〕凌濛初

《譚曲雜劄》，一卷。明凌濛初著。附刻於凌濛初《南音三籟》卷首，原題「即空觀主人」撰，爲凌氏（號即空觀主人）論曲專著，未見單刻本。《南單三籟》有明末原刻本及一六六八年（清康熙七年）袁園客增訂重刻本。又張大復《寒山堂曲譜》附有《寒山堂曲話》一卷，內容全同《譚曲雜劄》，疑爲另題名目的轉載本。一九五九年中國戲劇出版社出版的《中國古典戲曲論著集成》第四輯中收有《譚曲雜劄》，一九八〇年再版。

凌濛初（一五八〇——一六四四），字玄房，號初成（一作稚成），亦名凌波，一字波斥，別號即空觀主人。萬曆八年生於浙江烏程（今吳興），排行十九。十二歲游泮，十八歲初稟，一直至四十四歲始入都就選。崇禎七年（一六三四）授上海縣丞，官至徐州通判，治有政績。順治元年（一六四四）爲李自成起義軍所困，嘔血而死，終年六十五歲。凌濛初工詩文，著述甚富，尤精於小說和詞曲。著有短篇小說集《初刻拍岸驚奇》和《二刻拍岸驚奇》；雜劇八種，今存《戲拂三傳》之《北紅拂》（有明末精刊本，《遠山堂劇品》稱之爲《莽擇配》）和《盛明雜劇》所收之《虬髯翁》（《遠山堂尷品》稱之爲《正本扶余國》）；傳奇三種，今僅見《喬合衫襟記》之殘部；評選南曲編爲《南音三籟》。傳記資料見近人淮南葉德均編《凌濛初事迹系年》（一九七九年中華書局排印本）。

《譚曲雜劄》極力推崇元曲本色，提倡本色當行，特別反對以梁辰魚開其首的「工麗」傾向，同時也反對吳江派的「鄙俚」、「稚率」風格，以爲後者猶在前者堆砌用典之下。此外，凌濛初還論到戲曲的情節結構、尾聲賓白等理論問題。

凌濛初論曲，力倡元曲之本色當行：「曲始於胡元，大略貴當行不貴藻麗。其當行者日本色，蓋自有此一番材料，其修飾詞章，填塞學問，了無干涉也。」他舉例論道：「故《荊》、《劉》、《拜》、《殺》爲四大家，而長材如《琵琶》猶不得與，以《琵琶》間有刻意求工之境，亦開琢句修詞之端，雖曲家本色故饒，而詩餘弩末亦不少耳。」

所謂「工麗」一派，凌濛初指的是以梁辰魚開其端的吳派。他分析了吳派興盛的原因並且對之大加撻伐，「自梁伯龍出，而始爲工麗之濫觴，一時詞名赫然。蓋其生嘉、隆間。正七子雄長之會，崇尚華靡，弇州公

有維桑之誼，盛爲吹噓，……以故吳音一派，競爲剿襲。靡詞如嘯閣羅幃、銅壺銀箭、黃鶯紫燕、浪蝶狂蜂之類，啓口即是，千篇一律。甚者使僻事、繪隱語，詞須累詮，意如商謎，不惟曲家一種本色語抹殺無餘，即人間一種真情話，埋没不露已。至令胡元之敫，塞而未開，間以語人如錮疾不解，亦此道一大劫哉！」

凌濛初不僅反對工麗藻公，而且反對過於直白的淺言俚句，他抨擊以沈伯英爲首的越中格律派道：「沈伯英長於律而短於才，亦知用故實、用套詞之非宜，欲作當家本色語，卻又不能，直以淺言俚句，捌拽牽湊，自爲獨得其宗，號稱『詞隱』。而越中一二少年，學慕吳趨，遂以伯英開山。私相服膺，紛紜競作。……以鄙俚可嘆爲不施脂粉，以生梗稚率爲出之天然，較之故實、套詞一派，反覺雅俗懸殊。」

凌濛初借呂勤之的話表達了自己對戲曲語言的要求：既要有「詞隱先生之條令」，也要有「清遠道人之才情」，兩者不可或缺。

凌濛初對賓白也有論述，他認爲《戒菴漫筆》對賓白的解釋（「兩人對說曰賓，自說曰白」）不確切，實際上，白即賓白，「蓋曲爲主也」。賓白應以淺淺易曉爲本，「不爲深奧」，賓白應與人物身份相一致，不能出現「花面丫頭、長腳髯奴，無不命詞博奧，子史淹通」的可笑場面，賓白應與整折戲曲的語言風格保持一致，力求雅俗共賞使「上而御前、下而愚民，取其一聽而無不了然快意。」否則斗靡競富，連尋常問答，也求排對工切，「是必廣記類書之山人，精熟策段之舉子，然後可以觀門戲，已其然哉？」

凌濛初對周德清《中原音韻》非常推崇，他稱贊它「舌本甚調、聯叶甚協，自是明白可依，知者可以闇合無訛。」他欣賞「無一失韻」的僅存北曲和「韻韻不犯，一稟德清」的越中曲派，批評改北調《西廂》爲南曲的李日華「增損句子以就腔」和「亂其腔以就字句」的權宜舉動爲「截鶴續鳧」、「不尊本調，挑剔湯義仍」雖才足以

呈而律實未諧，種種言語，體現出對音韻的重視。

對南曲不能如元人北劇那樣「一準而用」北韻的情形，凌濛初並未簡單地一概加以否定。他首先分析了這種情形產生的多種原因：以轉韻借叶易於成章，流傳中有人竄改，「未必皆作者之故」；地域方單不同，「不便吳單清唱」，欲歌南單，就不得不改音變韻。針對這種種不遵北韻但又具有合理性的現象，凌濛初認爲應採取具體問題具體分析的態度，「若乃拘於本土，不足深論。」

凌濛初論戲曲搭架有所謂「情理、世法」的要求：「戲曲搭架，亦是要事，不妥則全傳可憎矣。舊戲無扭捏巧造之弊，稍有牽强，略附神鬼作用而已，人都大雅可觀；今世愈造愈幻，假托寓言，明明看破無論，即真實一事，翻弄作烏有子虛。總之，人情所不近，人理所必無，世法既自不通，鬼謀亦所不料，兼以照管不來，動犯駁議，演者手忙腳亂，觀者眼暗頭昏，大可笑也。」

凌濛初對戲劇的尾聲相當關注。他認爲元人對尾聲「尤加之意」，因而末句特別緊要，他心目中好尾聲的標準是「大都以詞意俱若不盡爲最上，詞盡而意不盡者次之。若詞意俱盡，則平平耳」。假如像「今時度曲者」那樣，詞未盡而意先盡，或詞盡而句未盡，「强綴一語以完腔」，那就完全屬於狗尾續貂了。他認爲《拜月亭》是一個成功的範例。他還認爲，不一定凡曲必有尾聲，但尾聲最好與過曲一張一弛，松緊搭配得當。

凌濛初的《譚曲雜劄》在對梁辰魚、湯顯祖、沈伯英三家的評論中，極力呼籲真與本色當行，雖然標準頗爲嚴格，但持論還是很公正的。此外，他對戲曲搭架、賓白尾聲的論述也大都新奇細致，不無可借鑒之處。

有關《譚曲雜劄》的研究著作見郭紹虞《中國文學批評史》，袁震宇、劉明今《明代文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。（李勝利）

# 衡曲麈譚

〔明〕張琦

《衡曲麈譚》，一卷。明張琦著。原未題作者姓名，附載於張琦《吳騷合編》卷首，可能即爲張琦所作。主要版本有《吳騷合編》附刻本（《吳騷合編》有明崇禎十年（一六三七）的原刻本和《四部叢刊》二集影印本）；《讀曲叢刊》本；《曲苑》本；《重訂曲苑》本；《增定曲苑》本；《中國古典戲曲論著集成》本；《海王村叢書》所收本。

張琦，字楚叔，號騷隱居士，明末人，精詞曲，富收藏。生平事迹不詳。

《衡曲麈譚》分四章。一、填詞訓；二、作家偶評；三、曲譜辨；四、情癡寤言。所論偏重散曲及散曲家，兼及戲曲。全文以「情」的禮讚爲核心內容，第四、第一章更爲論情專文。

張琦認爲，「情是人的本質，「人，情種也，人而無情，不至於人矣，曷望其至人乎。」情由心動而起，「心之精微，人不可知，靈竅隱深，忽忽欲動，名曰心曲。」情對人的影響極爲廣大深遠：「情之爲物也，役耳目，易神理，忘晦明，廢饑寒」。情可以使人超越尋常時空，「窮九州，越八荒，穿金石，動天地，率百物，生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生，遠遠近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之。」

張琦認爲，作爲藝術作品的戲曲來自對心曲的物化。「曲也者，達其心而爲言者也。」由心曲到戲曲的創作過程具有發匯鬱悶和歡喜以平衡心神的重要作用，「處此者之無聊也，借詩書以閑攝之，筆墨磬瀉之，歌詠條暢之，按拍紆遲之，律呂鎮定之，俾飄搖者返其居，鬱沉者達其志，漸而濃鬱者幾於淡，豈非宅神育性之術歟？」張琦對藝術的審美作用看得相當大，在他看來，如果沒有藝術的種種宣導作用使人心歸於平靜，就會出現天下大亂、「慘刻不衷之禍興」的非常局面。假如「人而有情」，則會「士愛其緣，女守其介」，天下大治。

情有真僞深淺之別，張琦反對那種「匿情獵名」的自作多情的虛僞之人，他認爲這種人如果作文章，由於沒有心底的真情流露，就只能作出「浮游不衷」、「必多雕琢虛僞之氣」的作品。張琦認爲，真正的作家是有「情癡」的作家，真正的作品是情癡作家的真摯流露，「如是以爲情，而情止矣！如是之情以爲歌詠、聲音，而歌詠、聲音止矣！」只有這種飽含感情的作品才能引起欣賞者的共鳴：「但問一腔熱血，所當酬者人耳？信乎意氣之感也，卒然中之，形影皆憐；靜焉思之，夢魂亦淚。」

在《塡詞訓》中，作者以主客問答的形式，駁斥了「詞餘之興也，多以情癖，大抵皆深閨永巷、春傷秋怨之語，豈須眉學士所宜有，……曲固可廢也」的觀點，强調「尼山說詩，不廢鄭、衛；聖世採風，必及下里」，並提倡風格的多樣化，「長門之詠，宜於宮樣而帶岑寂；香閨之語，宜於閨藏而饒綺麗……」。至於「人情斷續而忽入俚言，筆致拗違而生吞成語」，則爲曲之大病，應當盡力避免。

張琦在《塡詞訓》中還論到傳奇與散曲的區別：「傳奇有答白，可以轉換，而清曲則一綫到底；傳奇有介頭，可以變調，而清曲則一韻到底。」

曲於以真情流露爲曲之本質，所以張琦不大注重作品同現實的相似程度，他更多地帶有抒情的浪漫主

義思想傾向，「故曲不貴摭實而貴流麗」，「不貴熟爛而貴新生，不貴文節而貴真率肖吻，不貴平敷而貴選句走險。」

《衡曲麈譚》的第二章《作家偶評》幾乎全同於王世貞的《曲藻》。在第三章《曲譜辯》中，張琦認爲對曲譜既要遵守，但也不可死守。「心感物而成聲，聲逐方而生變，音之所以分南北也」，曲譜的出現有其歷史必然性。詞曲講求聲音之道，目的是爲了「期暢血氣心知之性，而發喜怒哀樂之常」，因此，從最初和最終的目的來看，運用曲譜應「因其道而治之，適於自然」，若「執古以泥今」或「專在平仄間究心」，則屬學之陋者，「似此者，如土偶人，止還其頭面手足，而心靈活變動毫弗之有」，於譜無當，於事無補。張琦認爲，「世行世法，我行我法」最爲恰當。《曲譜辯》中還對曲譜的發生發展有所論述，不過他也認爲宮調名稱如僊呂、大石、越調等是曲於字形訛傳而來，過於臆斷，未爲可取。

張琦《衡曲麈譚》，以情爲本，論及曲之本質、作用，張揚真情，高標藝術，富蘊真知灼見，在當時曲壇上獨樹一幟，有着不可低估的歷史地位。但是他的理論一向不大爲人所重視，令人遺憾。

有關《衡曲麈譚》的研究著作見袁震宇、劉明今著《明代文學批評史》和葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節。（李勝利）

# 曲品

〔明〕 呂天成

《曲品》，二卷。明呂天成著。初稿寫於萬曆三十年（一六〇二），萬曆三十八年（一六一〇）加以更訂，萬曆四十一年（一六一三）又作過一次增補，形成現在常見的通行本《曲品》。此書原有明刻本，已佚。後來傳世的祇有幾部鈔本。現通行之印本，計有下列五種：一、暖紅室刊本，有宣統至民國初年及一九三五年上海來青閣重印二本，題《匯刻傳奇》刻第二、三種。二、北京大學排印本，吳梅校，一九一八年初版，一九二二年再版。三、《曲苑》（初編）石印本，一九二一年古書流通處印。四、《重訂曲苑》石印本，陳乃乾編刊，一九二五年印。五、《增補曲苑》排印本，題聖湖正音學會增校，一九三二年上海、杭州六藝書局刊行。這五種本子，前兩種出自劉世珩鈔校本，而劉、王兩本源於曾習經所藏清鈔本。曾本「譌字晦句，層出疊見」，劉世珩、王國維、吳梅等人又據已意增訂校補，致使面目失真。一九五九年中國戲劇出版社《中國古典戲曲論著集成》收入此書時，重新加以整理校訂。清華大學圖書館所藏楊志鴻清乾隆鈔本，既可訂正通行諸本的簡脫和僞誤，又增補不少新材料，是目前所能見到的善本。

呂天成（一五八〇——？）字勤之，號棘津，別號鬱藍生，餘姚（今屬浙江）人。萬曆間諸生，工古文辭，畢

生從事小說戲曲創作，年未四十而卒。其祖母孫夫人收藏戲劇頗富，天成得博覽之。其父呂允昌亦酷愛小說戲曲，曾按崑腔的格律改訂湯顯祖的《牡丹亭》。其外祖父孫鑛表伯父孫如法皆精於曲學和音韻，對天成悉心指授。故其幼年即嗜曲，稍長即能填詞，尤精於四聲陰陽之學，深受沈璟賞識。沈氏將未刻著述都托他代爲刊行。與王驥德稱文字交二十餘年，互相砥礪研習，曲學益加精進。著有《烟鬟閣傳奇》十多種，雜劇八種，今惟存《齊東絶倒》一種。其所作傳奇，「始工綺麗，才藻燁然；後最服膺詞隱，改轍從之，稍流質易，然宮調、字句、平仄、競競毖慎，不少假借。」（王驥德《曲律》）還著有小說《嘯榻野史》、《閑情別傳》及《青紅絶句》一卷。

關於《曲品》的成書經過，呂天成在萬曆三十八年所作《自序》中有詳盡的叙述：「壬寅歲（一六〇二）曾著《曲品》，然惟於各傳奇下著評，語意不盡，亦多未得當，尋棄之。十餘年來，予頗爲此道所誤，深悔之，謝絶詞曲，技不復癢。今年春，與吾友方諸生（王驥德）劇談詞學，窮工極變，予興復不淺，遂趣生撰《曲律》。既成，功令條教，臚列具備，真可謂起八代之衰，厥功偉矣！予謂曰：「曷不舉今昔傳奇而甲乙焉？」。生曰：「褒之則吾受吾寶，貶之則府怨。且時俗好憎難齊，吾懼以不當之故而累全律，故今《曲律》中略舉一二而已。」予曰：「傳奇侈盛，作者爭衡，從無操柄而進退之者。矧今詞學大明，妍媸畢照，黃鐘瓦缶，不容並存，白雪巴人，奈何混進？予慎名器，予且作糊涂試官，冬烘頭腦，於曲場張曲榜，以快予意，何如？」生笑曰：「此段科場，讓予作主司也。」歸檢舊稿猶在，遂更定之，倣鍾嶸《詩品》、庾肩吾《書品》、謝赫《畫品》例，各著評論，析爲上下兩卷。」

《曲品》是一部評論明代戲曲作家、作品的著作。全書收載戲曲作家九十五人、散曲作家二十五人，傳奇

作品二百十二種。凡是明代嘉靖以前的作家、作品，分爲神、妙、能、具四品，稱爲《舊傳奇品》；隆慶、萬曆以來的作家、作品，分爲上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下九品，稱爲《新傳奇品》。

《曲品》上卷專論作家，全用駢文，多空泛之語，王驥德批評說：「於諸人概飾四六美辭，如鄉會舉主批評舉子卷牘，人人珠玉，略無甄別。蓋勤之雅好獎飾比道，誇炫一時，故多和光之論。」（《曲律》卷四）但在某些作家傳略中，透露出一些重要的信息。如沈璟「妙解音律，兄妹每共登場；雅好詞章，僧妓時招佐酒」，湯顯祖「紅泉秘館，春風檀板敲金；玉茗華堂，夜月湘簾飄馥」，這兩段記載是不可多得的研究沈、湯戲劇活動的歷史資料。

《曲品》下卷專評作品，其批評的標準，主要依據孫鑛提出的南戲「十要」。《曲品》卷下引言說：「我舅祖孫司馬公謂予曰：『凡南戲，第一要事佳，第二要關目好，第三要搬出來好，第四要按宮調、協音律，第五要使人易曉，第六要詞采好，第七要善敷衍——淡處作得濃，閑處作得熱鬧，第八要各腳色分得勻妥，第九要脫套，第十要合世情、關風化。持此十要以衡傳奇，靡不當矣。』但今作者輩起，能無集乎大成，十得六者，便爲璣璧；十得四五者，亦稱翹楚；十得二三者，即非碔砆。」《曲品》基本上是按照這十個方面來考察戲曲作品的，書中提及事佳二十七處，關目二十六處，搬演三處，音律十九處，易曉四處，詞采三十九處，敷衍三處，腳色勻妥一處，脫套八處，世情風化五處。由此可見，事佳、關目、音律、詞采爲作者論劇之重點。所謂事佳，即指戲劇情節的新奇巧妙，引人入勝，「係撰出而情節局段能於舊處翻新，板處作活，真擅巧思而新人耳目者」，如《還魂》杜麗娘事果奇，「《寶劍》傳林冲事，亦有佳處。」關目指戲劇結構和情節的安排，如稱讚《琵琶》說：「串插甚合局段，苦樂相錯，具見體裁」，批評《浣沙》「羅織富麗，局面甚大，第恨不能嚴謹，中有可減處，

當刪耳。」《曲品》對詞采與音律都很重視，在具體評論中，則更多談及詞采，在談到音律時，也常常與詞采並提，如評《冬青》贊其「音律精工，情景真切」，評《投桃》則贊其「佳句可諷，且精守韻律。」

《曲品》通過對具體作家和作品的評論，總結了傳奇創作的經驗。呂天成十分注重戲劇的藝術效果，强調傳奇創作應該符合舞臺演出規律。他稱贊《四異》「今演之，快然，淨丑用蘇人鄉語，亦足笑」，批評《紫簫》「覺太曼衍，留此供清唱可耳。」《曲品》還指出傳奇要吸引觀衆，必須「描畫世情，或悲或笑」，即通過悲歡離合的情節感動觀衆；「湊泊常語，易曉易聞」，即淺顯易懂，適合普通觀衆的欣賞水平；「有意駕虛，不必與實事合」，即充分發揮藝術的虛構作用，以新奇巧妙的情節引人入勝；「有意近俗，不必作綺麗觀」，即通俗貼近現實，迎合一般觀人的藝術情趣。

《曲品》主要是對明代傳奇作家和作品作簡略評述，不大作理論闡述，但對當時劇壇上爭論的一些重大問題也很關注，並提出了相當中肯的意見。如嘉靖、萬曆年間，許多曲論家就「本色」和「當行」問題展開了熱烈的辯論，呂天成認爲「當行之手不多遇，本色之義未講明」，爭辯的雙方並未把這兩者的概念和關係解釋清楚。他指出：「當行兼論作法，本色只指填詞。當行不在組織餖飣學問，此中自有關節局概，一毫增損不得；若組織，正以蠹當行。本色不在摹勒家常語言，此中別有機神情趣，一毫妝點不來；若摹勒，正以蝕本色。今人不能融會此旨，傳奇之派，遂判而爲二：二則工藻績少擬當行。一則襲卜澹以充本色，甲鄙乙爲寡文，此嗤彼爲喪質。殊不知果屬當行，則句調必多本色；果其本色，則境態必是當行。今人竊其似而相敵也，而吾則兩收之。」呂天成認爲「本色」專指填寫曲詞，戲曲語言應具有獨特的「機神情趣」；「當行」則指戲劇的創作方法，如處理好結構之類的技巧問題。兩者既有區別，又有聯係，懂得作法的「當行」，語言必定本色；懂得

運用戲劇獨特的「本色」語言，也就會產生舞臺「當行」的效果。對於湯顯祖重文采才情與沈璟重聲律條法之間的爭論，《曲品》不持門户之見，而把他們並奉爲「上之上」，認爲沈璟精於曲學，「嗟曲流之泛濫，表音韻以立防；痛詞法之蔡蕪，訂全譜以闢路」，振興曲學功不可没；湯顯祖精於創作，「麗藻憑巧腸而濬發，幽情逐彩筆以紛飛」，煌煌巨著無人能及。曲此，呂天成提出了合則雙美的見解：「二公譬如狂、狷，天壤間應有此兩項人物。不有光禄，詞型不新；不有奉常，詞髓孰抉？倘能守詞隱先生之矩矱，而運以清遠道人之才情，豈非合之雙美者乎？」這個見解爲後來的曲論家們所接受。

《曲品》是第一部品評戲劇的專著，也是現存最早的傳奇作家略傳和作品目錄，保存了豐富的戲曲資料。其收載的傳奇作品，具於《永樂大典戲文目錄》、高儒《百川書志》、徐渭《南詞叙錄》和晁琛《寶文堂書目》的僅二十種，其餘一百九十二種均是首次著錄。稍後的祁彪佳作《曲品》、《劇品》，便是在此書的基礎上擴展而成。清代黄文暘《曲海目》、姚燮《今樂考證》、王國維《曲錄》，著錄明傳奇無不直接間接以《曲品》爲依據。

有關《曲品》的研究著作主要有：葉德均《曲品考》、趙景深《呂天成〈曲品〉》，葉長海《中國戲劇學史稿》亦有專節論及。（彭奇志）

# 遠山堂曲品

〔明〕祁彪佳

《遠山堂曲品》，不分卷。明祁彪佳著。作於明崇禎年間，至清初祁卒時尚未完成。現存版本有：一、明遠山堂藍格稿本；二、明啓元社黑格鈔本；三、一九五五年上海出版公司《遠山堂明曲品劇品校錄》本；四、一九五九年中國戲劇出版社《中國古典戲曲論著集成》本。

祁彪佳（一六〇二——一六四五），字虎子，一字幼文，又字宏吉，號世培。浙江山陰人。著名藏書家祁承㸁之子，自幼即寢饋於書卷之中。天啓二年（一六二二）進士，授興化府推官。崇禎間官御史出按蘇松諸府。因爲執法嚴峻，不畏權貴，受到内閣首輔周延儒的排斥，退家避居八年，致力於整理藏書和編校、寫作。崇禎末再起官，因力劾吳昌時，改官南京，乞休還家。北都變聞，竭福王於南京，力圖抗清，擢右僉都御史，巡撫江南。爲羣小所詆諆，竟移疾去。清順治二年（一六四五），清兵大舉南下，南京杭州相繼失陷，遂自沉寓山花園的池中，殉國而死。唐王時謚忠後。著作除《遠山堂曲品》《遠山堂劇品》外，尚有《救荒全書》、《寓山注》、《越中園亭記》、《祁忠後公日記》等，所作傳奇《全節記》、《玉節記》兩種（一説《玉節記》即《全節記》，演蘇武牧羊故事），皆佚失不存。生平事迹具見《明史》卷二七五《天啓崇禎兩朝遺詩傳》卷六、《響玉集》卷十、

《西河合集》卷七六《思復堂文集》卷二。

《遠山堂曲品》是在呂天成《曲品》的基礎上擴展而成的專編明代傳奇的戲曲批評著作。所收作品分妙、雅、逸、艷、能、具六品，附：「雜調」一類，專收弋陽諸腔劇本。現存祁氏《曲品》爲殘稿，缺妙品，雅品也不全。全書共收傳奇劇目四百六十七種，其中雅品三十種，逸品二十六種，艷品二十種，能品二百十七種，具品一百二十七種，雜調四十六種。每一種劇目都有簡短的評語，或述其本事和情節，或論其思想、藝術特色和得失、或追溯同一題材之劇目的流變。

《遠山堂曲品》評論戲曲作品，首先注重「氣格」，其次是「境」和「詞」：氣格指作者體現於劇作中的情操和品格，境指通過具體的戲劇場景流露出來的思想感情和審美情趣，詞就是劇詞。劇作的成敗，首先取決於格之高下。評《鸚哥》云：「立格已墮落惡境，即實甫再生，亦無如之何矣！」評胡文煥《餘慶》則云：「以餘慶名其記，想見作者一副諧媚肺腸，不覺人於鄙俗，故傳奇濫套，不收盡不已！」境和詞都是格的表現，倘若格不高，就不能有佳境。評吳鵬《金魚》云：「氣格未高，轉入庸境，」格不高境不佳，即使劇詞可觀，亦無足取。評《三綱》云「田嘉谷遇儉歲，受孫璫之賑得活，後以征哱功，父子建節，故作此記。前半多以媚璫，詞雖明爽，無足取也。」又評《三桂》云：詞亦朗然可觀，但以老夫狎一青衣，境界庸俗，無堪賞心耳！」

《遠山堂曲品》在論曲時反復强調氣格，其目的是要求戲曲通過宣揚忠、孝、節、義、俠發揮教化世人，激勵民心的作用。評王元壽《空緘》云：「詞曲中忠、孝、節、俠，種種具足。此與《紫綬》，皆伯彭有關世道文字也。」評沈壽卿《龍泉》又云：「節、義、忠、孝之事，不可無傳。」祁彪佳本是忠義節烈之士，身處明末危世，感受到官場的黑暗和民族危機的深重。因此在戲民批評中非常重視作品的思想內容，認爲戲民作品應該在

「外禦强敵，內除奸佞」方面起到積極的作用。祁氏《曲品》對那些歌頌忠義之士不畏强暴，爲抵禦外敵而英勇獻身，表現出强烈的愛國主義精神的作品給予充分的肯定。如評《擊築》云：「傳張、許事，詞意愷切，可以揚忠義肝腸。」評沈應召《去思》云：「王公鈇令姑熟，保境禦寇，倭賊呼之爲「王鐵面」。華蕩之役，卒以身殉，惜哉！姑熟志去思焉，遂有是記。詞白嚴整，意境俱愜，令閱者忽而擊案稱快，忽而慷慨泣下。」《遠山堂曲品》還收錄了一批揭露和抨擊魏忠賢閹黨的劇本。並根據這些劇本各自的思想、藝術特色分別給以適當的評價。如評王應遴《清涼扇》云：「此記綜核詳明，事皆實錄，妖姆、逆璫之罪狀，有十部梨園歌舞不能盡者，約之於寸毫片楮之中，以此作一代爰書可也，豈止在音調內生活乎！」評三吳居士《廣爰書》云：「不盡組織朝政，惟以空中點綴，謔浪處甚於怒罵。傳崔、魏者，善摭實，無過《清涼扇》；善用虛，無過《廣爰書》」。

《遠山堂曲品》强調劇作的思想內容，應「有關世教」，重視戲曲的諷時濟世的社會作用，但並未忽略戲曲創作的藝術規律。評趙藺如《忠孝》云：「傳吳公百朋一生宦譜，段段襯帖忠、孝二字，所以絕無生趣。」評金三秉《麟游》云：「穆生去醴，白生守墓，申生傳經；一則存孤，一則恤死，一則救嫠，君臣朋友之倫，始終無憾。其曲之有關倫化者，倘得筆力俊爽，北曲再加工整，便可與《浣紗》爭雄。」祁彪佳認爲，氣格必須通過境和詞而得以體現，趣由境生，只有借助於戲曲形象的塑造，才能打動觀衆的感情，充分發揮戲曲藝術的社會功利作用。祁氏《曲品》具體探討了戲曲的結構安排、情節設置和情景刻畫諸方面的問題。如評王之壽《中流柱》云：「傳耿樸公强項立節，而點綴崔、魏諸事，俱歸之耿公，方得傳奇聯貫之法。覺他人傳時事者，不無散漫矣」，說明戲曲結構須集中人物和事件，對頭緒紛繁的創作素材作藝術的概括。又如評王元壽《題燕》云：「層層點綴，令觀者轉入而轉見其巧。」評《翡翠鈿》云：「邇來詞人，每喜多其轉折，以見頓挫抑揚之趣。

不知轉折太多，令觀者索一解未盡，更索一解，便不得自然之致矣」，指出情節發展既要曲折而引人入勝，又要自然洗煉而不流於做作。

《遠山堂曲品》收錄了弋陽諸腔劇本四十六種，說明民間戲曲的興盛已引起文人們的關注，但祁彪佳抱着士大夫的偏見指責這些民間戲曲「詞意俱最下一乘，不堪我輩著眼」。「作者眼光出牛背上，拾一二村豎語，便命爲傳奇，真小人之言哉！」祁彪佳難則鄙視民間戲曲，卻也無法否認民間戲曲內容的清新和感情表演的真。「他在評《韓朋》時說：「惜傳之尚未盡，中惟《父子相認》一出，弋優演之，能令觀者出涕。」還稱贊《剔目》某些段落、可以裂眦」，《藏珠》「差能敷衍」，等等。

《遠山堂曲品》的稿本和鈔本，遲至一九五二年才在上海被發現，黃文暘、姚燮、王國維等人在編纂曲目時，皆未能見到此書，而祁氏《曲品》所收錄劇目之數量，遠遠超出《曲海總目》、《今樂考證》、《曲錄》諸書。因此，《遠山堂曲品》爲研究明代戲曲史提供了許多重要的資料，其價值是：一、祁氏《曲品》著錄了以前所見明清人編撰的戲曲書目從未著錄的戲曲百餘種，內中許多作家和作品是以往不知道的，如王元壽《玉馬墜》等二十三種、徐應乾《兩詩記》等六種，穆成章《雙鏡記》等三種。二、增補許多重要戲曲作家的作品和改訂以前曲目的錯誤，如汪廷訥的傳奇，各家曲目所載互有出入。祁氏《曲品》著錄《獅吼》、《長生》、《威鳳》、《彩舟》、《義烈》、《投桃》、《二閣》、《三祝》、《種玉》、《飛魚》、《同昇》、《天書》、《高士》十三種，是收載汪氏傳奇最多和最可靠的數字。據同書，《種玉》另有王元功同名一本。現存流行的《玉茗堂批評種玉記》，題「梅花墅改訂」，是許自昌的改訂本；而許氏據以改訂的有汪、王兩個原本，並不能斷定今本是汪作或王作的改訂本，因此不能像以前那樣把今本《種玉記》歸屬於汪廷訥名下。三、指出一部分作品的作者，可以改正其他曲目的

錯誤或失於考訂之處。王元壽的《石榴花》、《鴛鴦被》、《梨花記》、《異夢記》、許三階的《節俠記》、《紅絲記》、徐胤佳的《禪真記》，鄭國軒的《牡丹記》等，以前皆不知作者是誰。有些作品，以前僅知作者別號，據祁氏《曲品》亦可考知其真正姓名。如《海棠詩》、《碧珠記》作者澹生老人是王國柱，《不丈夫》作者藻香子是高汝拭，等等。四、區別了原作和改作及名目相同的傳奇。如呂天成有原作的《神女記》和改作的《雙棲記》兩種，李日華《西廂記》是崔時佩本的增補本，《存孤記》有陸無從、欽虹江二種原本和馮夢龍的改本，許自昌和王元功各有《水滸記》一本。呂天成《曲品》著錄陸江樓撰譜蒯剛謀奪紫芝園事的《玉釵記》一種，近人曾誤會譜何文秀事的心一山人所撰《玉釵記》爲陸江樓撰，即由劇名相同致誤。祁氏《曲品》把兩種《玉釵記》明白地區分開來，避免了同名傳奇的互相混淆。

有關《遠山堂曲品》的主要研究著作有：葉德均《祁氏曲品劇品補校》、趙景深《祁彪佳〈曲品〉〈劇品〉》等。（彭奇志）

# 遠山堂劇品

〔明〕祁彪佳

《遠山堂劇品》，不分卷。明祁彪佳著。作於明崇禎年間。通行版本有：明遠山堂藍格稿本、一九五五年上海出版公司《遠山堂明曲品劇品校錄》本、一九五九年中國戲劇出版社《中國古典戲曲論集成》本。

《遠山堂劇品》是僅有的著錄明人雜劇（包括極少數的元雜劇）的專書，體例與《曲品》相同，計收妙品二十四種，雅品九種，逸品二十八種，艷品九種，能品五十二種，具品三十九種，共二百四十二種。

《遠山堂劇品》與《曲品》一樣，十分重視戲劇作品的思想內容和社會功能，並且更加强調劇作的諷刺世時作用。評陳與郊《中山狼》云：「借中山狼唾罵世人，說得透快，勿復作詞曲觀。」評王九思《沽酒游春》云：「王太史作此痛罵李林甫，盡以譏刺時相李文正者，卒以此終身不得柄用。一肚皮不合時宜，故其牢騷之詞，雄宕不可一世。」祁彪佳充分肯定這些「罵世」之作，表現出對現實的批判精神。明代後期許多文人，痛感時世艱危，有心報國而壯志難酬，於是借雜劇來發泄胸中牢騷不平之氣。祁氏《劇品》對這些作品也給以較高的評價。如評沈自徵《霸亭秋》云：「傳奇取人笑易，取人哭難。有杜秀才之哭，而項王帳下之泣，千載再見；有沈居士之哭，即閱者亦唏噓欲絕矣。長歌可以當哭，信然。」評《簪花髻》云：「楊升菴戍滇時，每簪花塗面。

令門生畀之以游。人謂於寂寥中能豪爽，不知於歌笑中見哭泣耳。曲白指東扯西，點點是英雄之泪。曲至此，妙入神矣。」祁彪佳認爲，這些長歌當哭的作品，具有濃重的感情色彩，最能表現作者的人格和襟懷，因此容易引起觀衆的共鳴，從而取得强烈的藝術效果。「長歌可以當哭」，在某種程度上揭示了悲劇以情動人的基本特徵，評屠峻《崔氏春秋補傳》有更具體的闡述：「傳情者，須在想像間，故別離之境，每多於合歡。實甫之以《驚夢》終《西廂》，不欲境之盡也。至漢卿補五曲，已虞其盡矣。田叔再補《出閣》、《催粧》、《迎奩》、《歸寧》四曲，俱是合歡之境，故曲雖逼元人之神，而情致終遜於譜離別者。」

《遠山堂劇品》從戲劇諷時刺世的社會功能出發，指出「語雄則近怒，語娛則近喜」，進而推崇雄健勁直的風格，要求作品充分表現情感的力度和陽剛之美。祁彪佳對徐渭的《四聲猿》特別傾倒，他評《漁陽三弄》說：「此千古快談，吾不知其何以入妙，第覺紙上淵淵有金石聲。」評《雌木蘭》說：「腕下具千鈞力，將脂膩詞場，作虛空粉碎。湯若士嘗云：『吾欲生致文長而拔其舌。』夫亦畏其有鋒如電乎？」《女狀元》說：「獨文長奔逸不羈，不骫於法，亦不局於法。獨鵰決雲，百鯨吸海，差可擬其魄力。」另外，評葉憲祖《巧配閻越娘》云：「郭、史爲五代間霸主能臣，槲園主人傳以新聲，滿紙是英雄俠烈之概。」評車遠之《福先碑》云：「以皇甫生之狂，因宜寫以豪爽之調，如萬斛泉源，滾滾不竭，真才人語也。」由此可見祁氏之藝術趣味。《劇品》還主張傳神寫景應該刻畫得充分透徹，評呂天成《纏夜帳》云：「以俊儂狎小聲，生出許多情致。寫至刻露之極，無乃傷雅？然境不刻不現，詞不刻不爽，難與俗筆道也。」評孟稱舜《桃花人面》云：「作情語者，非寫得字字是血痕，終未極情之至。」祁彪佳從舞臺藝術着眼，提出戲劇語言要精心刻畫，明白曉暢，所謂「刻畫之極，漸近自然」，化雕鏤爲淡遠，即爲戲曲之本色。這種提倡「刻露」的理論，與中國傳統的「溫柔敦厚」、「含蓄

蘊籍」的審美觀念不相符合，體現了晚明文化的革新精神。

《遠山堂劇品》還論及戲劇創作的其他各方面，其中不乏真知灼見。如評陳繼儒《真傀儡》云：「境界妙，意致妙，詞曲更妙。正恨元人不見此曲耳」，把「三妙」作爲戲劇創作的最高成就，也即《曲品」所强調的格、境與詞。《劇品》盛贊一筆掃盡依傍之風與「自我作祖」、獨辟蹊徑的首創精神，要求戲劇創作具有鮮明獨特的藝術個性。評徐渭《翠鄉夢》云：「邇來詞人依榜元曲，便誇勝場。文長一筆掃盡。直自我作祖，便覺元曲反落蹊徑。」評朱有燉《風月姻緣》云：「酷似元劇中語，恐亦未免蹈元人之蹊徑。惟其氣韻高爽，胸有成竹，便能自我作古，即以元人擬之，作者不屑也。」《劇品》强調「情與景會，意與法合」，批評《醉寫赤壁賦》說：「此劇設色於濃淡，遣調在深淺之際，固佳矣；惜赤壁之游，詞中寫景而不寫情，遂覺神色少削。」提出只有做到情景交融，劇作才會有「神色」。所謂神色，即自然之真趣，評朱有敦《團賀夢》說：「只是淡淡說去，自然情與景會，意與法合。蓋情至之語，氣貫其中，神行其際。膚淺者不能，鏤刻者亦不能。」

《遠山堂劇品》作爲明代著錄明人雜劇的唯一專書，其重要的資料價值自不待言，但此書編得較爲草率，因而存在不少錯誤。書中把元楊梓的《豫讓吞炭》、《功臣宴》，紅字李二的《武松打虎》、吳昌齡《西天取經》都誤認爲明無名氏之作，甚至不知道《單刀會》是關漢卿的名作。祁氏依據新安徐氏刻本的錯誤題署，把朱有燉的《曲江池》、《常椿壽》、《十長生》、《蟠桃會》、《神仙會》五種題作楊誠齋撰，把陳沂《苦海回頭》題爲「周藩誠齋」(朱有燉)作。又根據傳聞，在王衡《真傀儡》下題陳繼儒作。《劇品》還有一些失考作者姓名之處，如李開先《園林午夢》、吳中情奴《相思譜》、玩花主人《莊樓記》都誤爲無名氏的作品。又《柳浪雜劇》作者醒狂散人是黃方胤，《一文錢》作者陽初子是徐復祚，《折桂記》作者秦淮墨客是紀振倫，都未能指出。

關於《遠山堂劇品》的研究著作，主要有葉德鈞《祁氏曲品劇品補校》、趙景深《祁彪佳〈曲品〉〈劇品〉》等。（彭奇志）

# 弦索辨訛

〔明〕沈寵綏

《弦索辨訛》，三卷。明沈寵綏著。作於明崇禎年間。現存版本有：崇禎間原刻本、清順治六年（一六四九）與《度曲須知》合印本、一九五九年中國戲劇出版社《中國古典戲曲論著集成》本。

沈寵綏（？——一六四五），字君徵，號適軒主人，江蘇吳江人。少爲諸生，後以例入太學，倜儻任俠，所交皆天下名士。性聰穎，於書無所不窺，尤精於音律之學。清順治二年，著《中原正韻》，未竣，避兵亂而卒。著有《弦索辨訛》、《度曲須知》。《道光蘇州府志》卷九二有傳。

《弦索辨訛》是爲釐正北典演唱中字音訛誤而作的古典戲曲音樂論著。明代中後葉，北曲日趨衰微，且演唱者多爲吳中子弟，不曉《中原音韻》，而以方言歌唱北曲，以致「字理乖張，音義徑庭。」沈寵綏欲以《中原音韻》爲準則，糾正北曲演唱中的謬誤，他在《序》中說：「南曲向多坊譜，已略發覆；其北詞之被弦索者，無譜可稽，惟師牙後餘慧。且北無入聲，叶歸平、上去三聲，尤難懸解。以吳儂之方言，代中州之雅韻，字理乖

張，音義逕庭，其爲周郎賞者誰耶？不揣固陋，取《中原韻》爲楷，凡弦索諸曲，詳加釐考，細辨音切，字必求其正聲，聲必求其本義，庶不失勝國元音而止。」

《弦索辨訛》選錄了北曲《西廂記》各套及傳奇中部分北曲套數的唱曲共三百七十五首，對其中容易唱錯的字詳加音注，爲歌唱者指明字音和發聲方法。此書依照《中原音韻》詳注音切於曲文之下，尤其注意三聲和平聲陰陽的辨別及北曲入聲叶歸平、上、去三聲的規律。《中原音韻》未收之字，則博考諸籍加以審定，如《西廂記·求援》〔天下樂〕「我則索搭伏定鮫綃枕頭兒上盹」，注云：「盹字，《中原》、《洪武》、《玉篇》諸韻俱不收。查《篇海》，章倫切叶諄。《中原韻》但有盹字，系多圖切，睡貌，或即是。」有個別字音依照《中原音韻》並不合適，則「勢應考俗，未可膠瑟」，如「我」之叶「五」、「兒」之叶「時」、「他」之叶「拖」等，都隨俗而「不敢照韻音切」。由此可見作者既嚴格而又靈活的態度。關於發聲方法，分爲閉口、撮口、鼻音、開口張唇、穿牙縮舌、陰出陽收六類，分別用符號標注在曲詞旁。

《弦索辨訛》還在吸收徐渭、沈璟、屠隆、王驥德等人的研究成果基礎上，對《西廂記》原曲的文字作了校訂。《凡例》云：「諸名家參訂《西廂》曲文、互相同異，問可並用者，亦標書頭，以備參覽。」如《殿遇》〔賺煞〕「空着我透骨髓相思病纏」句注云：「『空着我』，文長改『怎不教』，亦妙。『病纏』，俗本皆『病染』，但係廉鐵韻，不叶。沈寧菴改『纏』字，今從之。」《驚夢》〔水仙子〕「覷一覷着你爲醢醬，指一指教你化做膏血」句注云：「『醢』字，時本作『醯』，『膏』字，時本作『膏』，俱欠通文理。嘗考膏字，《洪武》、《中州》兩韻釋爲『湛酒』義，《篇海》諸書亦作『酗酒』解。及考膏字，諸書皆釋爲『腸間脂』，則其應膏血，不應膏血，固文理之較然者。屠赤水所較《西廂》，獨用膏字，妥甚，今從之。又醯爲醋，醢爲肉醬，夫人而能解。文理之應醢不應醯，亦夫人而易

辯，茲並正之。」又如《請宴》〔滿庭芳〕「文魔秀士、風欠酸丁」句中「欠」字，徐謂、沈璟、王驥德等人已有考訂，此書亦詳加辨正：「曲中風欠之欠字，癡呆之義，謂風狂而且癡呆也，本北人調侃秀才語。元《簫淑蘭》劇有『斷不了《詩》云子曰酸風欠，離不了之乎者也腌窮儉』，明明以欠押儉字之韻，何俗子訛作耍音。並字形改削，妄去轉筆一勾，遍考字書，從無此體書者。一時筆誤，唱者復久傳訛。業經徐文長、沈寧菴、王伯良諸公後先駁正，而僞風猶未息，故再宣明於此。」此類考證，對於校讀《西廂記》曲文，研究《西廂記》明刊本的情況，皆有所裨益。（馬美信）

# 度曲須知

〔明〕沈寵綏

《度曲須知》，二卷。明沈寵綏著。作於明崇禎年間。現存有下列幾種版本：一、明崇禎十二年（一六三九）原刻初印本。二、清順治六年（一六四九）與《弦索辨訛》合印本。三、一九二二年上海商務印書館景印明崇禎本。四、《重訂曲苑》本，據商務印書館景印本重抄石印。五、《古典戲曲聲樂論著叢編》本，係據明崇禎原刻印本校印。六、《中國古典戲曲論著集成》本，係據清順治合刊本校印。

一般認爲，《度曲須知》乃繼《弦索辨訛》之後所作，其《凡例》云：「南詞向來多譜，惟弦索譜則絕未有

睹，所以《辨訛》一集，專載北詞。」似可證《弦索辨訛》成書在《度曲須知》之前。然《弦索辨訛》中《解圍》〔尾聲〕、《停婚》〔離亭宴帶歇拍煞〕、《窺簡》〔滿庭芳〕曲文後注云：「詳後《音同收異考》中」，「詳見《音同收異考》中。」《紅梨記》〔賺尾煞〕曲文後注：「詳其後集《經緯圖說》中。」《音同收異考》和《經緯圖說》皆爲《度曲須知》中的一章。由此可見，《弦索辨訛》和《度曲須知》本爲一書之前後兩集，故《弦索辨訛凡例》云：「予前後兩集，編裁徒憑蠡測，討印繇來少資。」《弦索辨訛》完稿時，《度曲須知》的部分章節早已寫成。

《度曲須知》是一部專門講述戲曲歌唱和音韻的古典戲曲音樂論著。《弦索辨訛》專論北曲，示範多而說明少，此書以北曲爲主而兼論南曲，並就各項問題作了深入的闡述。全書共三十六章，其細目爲：《曲運隆衰》、《四聲批窾》、《弦索題評》、《中秋品曲》、《出字總訣》、《收音總訣》、《收音譜式》、《收音問答》、《字母堪刪》、《字頭辨解》、《鼻音抉隱》、《俗訛因革》、《宗韻商疑》、《字釐南北》、《弦律存亡》、《翻切當看》、《辨聲捷訣》、《陰陽交互切法》、《三十六字母切韻法》、《經緯圖說》、《北曲正訛考》、《入聲正訛考》、《同聲異字考》、《異聲同字考》、《文同解異考》、《音同收異考》、《陰出陽收考》、《方音洗冤考》、《律曲前言》、《亨屯曲過》（此書《總目》漏載《辨聲捷訣》以下四章題目）。除《曲運隆衰》、《弦律存亡》論述南北戲曲聲腔之演變與發展，及末兩章摘引魏良輔與王驥德的曲論外，其餘皆是解說戲曲歌唱中唸字的格律及技巧、方法的。卷首有顏俊彥所作序和作者自序，還有《詞學先賢姓氏》，列此書採用參考書之作者周德清等十七人，各係簡歷。此書清刻本後附有沈寵綏之子沈標作於清順治六年的《續序》。

《曲運隆衰》論述了當時北曲由盛轉衰和南曲蓬勃興起的情況，表現了作者繼絕起逸，追尋元曲正音的努力。沈寵綏首先提出一代有一代之文學，「文章矜秦漢，詩詞美唐宋，曲劇侈胡元」，認爲元曲之興盛與科

舉有關：「自元人以填詞制科，而科設十二，命題惟是韻腳以及平平仄仄譜式，又隱厥牌名，俾舉子以意揣合，而敷平配仄，填滿詞章。折凡有四，如試牘然。合式則標甲榜，否則外孫山矣。夫當年磨穿鐵硯，斧削螢窗，不減今時帖括，而南詞惟寥寥幾曲，所云院本北劇者，果堪紀量乎哉？」這樣的說法在當時很普遍，但並不符合歷史真實。沈寵綏接着指出，明代以制藝取士，元代填詞之習一掃去之，因此，「作者漸寡，歌者寥寥」，南曲起而代之，雄絕一代。南曲興起於民間，在流傳過程中形成「海鹽」、「義烏」、「弋陽」、「青陽」、「四平」、「樂平」、「太平」等地方聲腔。這些聲腔土音混雜，格調不明，於是有魏良輔在嘉靖年間對南曲腔調進行整理加工，形成一種更加清柔宛折的新腔，即爲後人通常所稱的「崑山腔」。沈寵綏充分肯定了魏良輔改革南曲聲腔的功績：「盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無烟火，啓口輕圓，收音純細。……要皆別有唱法，絕非戲場聲口，腔曰『崑腔』，曲名『時曲』，聲場稟爲曲聖，後世依爲鼻祖，蓋自有良輔，而南詞音理，已極抽秘逞妍矣。」自嘉靖年間昆山腔流傳之後，南曲聲律日趨精細，「向多坊譜，已略發覆」，而北曲更加沉淪，腔調莫考，唱法失傳，「腔嫌嬝娜，字涉土音，則名北而曲不真北也」，形成南北曲互相混雜的情形。沈寵綏認爲「北劇遺音，有未盡消亡者，疑尚留於優者之口」，南詞中所帶北調一折，如《林冲投泊》、《蕭相追賢》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之類，「其詞皆北。當時新聲初改，古格猶存，南曲則演南腔，北曲固仍北調，口口相傳，燈燈遞續，勝國元聲，依然嫡派。雖或精華已鑠，顧雄勁悲壯之氣，猶令人毛骨蕭然」。此外，在北方留傳的俗曲，如《羅江怨》、《山坡羊》等，「其悲凄慨慕，調近於商，惆悵雄激，調近正宮」，「雖非正音，僅名『侉調』，然其愴怨之致，所堪舞潛蛟而泣嫠婦者，猶是當年逸響云。」此章關於南北曲隆衰消長的論述，常爲後來戲曲史家所引用。《弦律存亡》是對《曲運隆

衰》章的補充，詳述「北筋在弦，南力在板」的道理，說明北曲曲律「實賴弦以存」。由于北曲衰微，「燕趙歌童舞女，咸棄捍撥，盡效南聲」，因而北曲古律已近亡佚，但「優伶之口，猶留古意」。沈寵綏指出：「雖然，古律湮矣，而還按詞譜之仄仄平平，原即是彈格之高高下下，亦即是歌法之宜抑宜揚。今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難，而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓。且板寬曲慢，聲格尚有游移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉？」沈氏認爲，曲理大凡是音調的疾徐高下，因此可以從板眼的慢緊逆求古調之疾舒，從曲譜標明的平仄逆考古音的高下。沈氏斤斤考古，追尋北曲之遺音，表現出對南曲新腔在流傳過程中所產生之弊病的不滿：「今之獨步聲場者，但正目前字眼，不審詞譜爲何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調爲何物。踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦板古戒首矣。」然而他也認識到：「生今不能反古，夫亦氣運使然乎？」

《度曲須知》上卷，除首章《曲運隆衰》、末章《弦律存亡》外，中間各章都是具體論述戲曲歌唱中吐字發音的方法和技巧的。《四聲批窾》專論四聲的唱法，對沈璟所說「凡曲去聲當高唱，上聲當低唱，平入聲又當酌其高低，不可令混」，作了補充和發揮。如「上聲固宜低出，第前文間過揭字高腔，及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。」《收音問答》提出「凡敷演一字，各有字頭、字腹、字尾之音」，字頭即聲母，腹尾即復合韻母，單韻母則僅有字尾而無字腹。《字母堪刪》以音韻學之「反切」解釋戲曲演唱中的頭、腹、尾：「予當考字於頭腹尾者，乃恍然知與切字之理相通也；蓋切法，即唱法也。曷言之？切者，以兩字帖切一字之音，而此兩音中，上邊一字即可以字頭爲之，下邊一字即可以字腹、字尾爲之。……守此唱法，便是切法，而精於切字，即妙於審音，勿謂曲理不與字學相關也。」《中秋品曲》强

調了講究收音即字尾對於演唱的重要性：「從來詞家只管得上半字面，而下半字面，須關唱家收拾得好」，下半字面「工夫全在收音，若音路稍訛，便成別字」，真正唱曲高手，「至下半字面，則無音不收，亦無誤收別韻之音。」沈氏認爲，只有掌握字尾精義，才算探得曲律三昧，「今人徒工出口，偏拙字尾」。因此，除《出字總訣》、《字頭辨解》略論字頭外，《收音總訣》、《收音譜式》、《收音問答》、《鼻音抉隱》諸章，皆專論收音問題。

《俗訛因革》、《宗韻商疑》和《字釐南北》三章爲辯析南北字音之差異而作。沈寵綏指出，南北語音不同，南北曲的演唱各守不同的音韻，北叶《中原音韻》，南遵《洪武正韻》。明代由于南曲盛行，北曲衰微，加之南北曲的交流融匯，致使南北字面混淆，錯訛頗多。沈氏堅持「南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」的原則，對南北字音詳加釐正。但在某些具體問題上采取了順應時趨，不强爲約束的態度。關於曲文的用韻，王驥德以《洪武正韻》爲宗，沈璟以《中原音韻》爲宗，沈寵綏則加以折衷變通，主張「凡南北詞韻腳，當共押周韻；若句中字面，則南曲以《正韻》爲宗。」

《度曲須知》下卷各章專論戲曲音韻，其中收錄了陳獻可《皇極圖韻》，包括四聲經緯及轉音經緯五圖；依據《中原音韻》訂正北曲中容易唱錯的字；依據《洪武正韻》糾正容易讀錯的人聲字，列舉了《中原音韻》中的多音字，區分了聲母相同、韻母相近而容易混淆的字音，等等。

《度曲須知》借助音韻學的原理，緊密結合戲曲演唱實踐，對古代戲曲聲韻學作了科學、系統的總結。此書提出的一些理論，不僅爲清代的曲論和一些研究戲曲演唱的著作所吸取並加以闡述，而且對戲曲演唱具有實際的指導意義。（馬美信）

# 批點玉茗堂牡丹亭叙

〔明〕 王思任

《批點玉茗堂牡丹亭叙》，一篇。明王思任著。作於明天啓三年。此叙刊於著壇主人張弘毅所刻《清暉閣批點牡丹亭》卷首，現存明末刻本和清代重刻本。叙文亦收入王思任的文集，有明萬曆間刊《王季重集》八卷本、明崇禎間刊《王季重集》十五卷本、明末刊《王季重先生文集》十三卷本，及民國二十四年上海貝葉山房排印《王季重十種》本。

王思任（一五七四——一六四六），字季重，號謔庵居士，山陰（今浙江紹興）人。萬曆二十三年（一五九五）進士，先後任興平、當塗、青浦知縣，又遷袁州推官，擢刑部主事，轉工部，出爲江西僉事。魯王監國駐紹興，擢任禮部侍郎兼詹事，既而進本部尚書。力主抗清。南京失陷，馬士英敗走至越，思任拒之曰：「我越乃報仇雪耻之邦，非藏垢納污之地。」清軍渡錢塘江南下，閉門大書曰「不降」。紹興破，絶食以死。思任以詩文名世，爲文於辛辣中見峭拔，於清新中見詼諧，「見者謂其筆悍而瞻怒，眼俊而舌尖，姿意描摩，盡情刻畫，文譽鵲起。」（張岱《王謔庵先生傳》）作詩「自運旗鼓，鍾、譚之外又一旁派也。」（錢謙益《列朝詩集小傳》）著有《王季重十種》。《思復堂文集》卷二、《瑯環文集》、《列朝詩集小傳》丁集中有傳。

《批點玉茗堂牡丹亭叙》是一篇評論湯顯祖名作《牡丹亭》的思想、藝術特色的論文。叙文一開頭就以精練的語言概括了湯顯祖劇作「傳神」、「寫意」的藝術特色：「火可畫，風不可描；冰可鏤，空不可斡。蓋神君氣母，別有追似之手，庸工不與耳。」叙文認爲，湯顯祖的時文、古文詞、詩歌、尺牘皆有所成就，但最值得稱道的還是傳奇，「至其傳奇，靈洞散活尖酸，史因子用，元以古行，筆筆風來，層層空到」。「史因子用，元以古行」意謂敷演歷史，借古人之口抒發自己的胸懷。「筆筆風來，層層空到」，即「描風」、「斡空」之意。湯顯祖窮畢生精力作「四夢」，「得意處惟在《牡丹》」。

《批點玉茗堂牡丹亭叙》從人物塑造、創造主旨、語言特色三個方面論述了《牡丹亭》的傑出成就。關於《牡丹亭》的人物塑造，叙文有一段精彩的論述：「其款置數人，笑者真笑，笑即有聲；啼者真啼，啼即有淚；歎者真歎，歎即有氣。杜麗娘之妖也，柳夢梅之癡也，老夫人之軟也，杜安撫之古執也，陳最良之腐也，春香之賊牢也，無不從筋節竅髓，以探其七情生動之微也。」叙文指出，湯顯祖在刻畫人物時，善於把握人物內心深處微妙的感情變化，「從筋節竅髓，以探其七情生動之微」，因此他筆下的人物無不鮮靈活現，栩栩如生，達到作者、腳色、觀衆聲息相通、悲喜與共的境界。叙文揭示了《牡丹亭》中人物的鮮明個性，用「妖」、「癡」、「賊牢」、「古執」等一、二語，準確地概括了杜麗娘、柳夢梅、春香、杜寶等人的性格特徵。叙文着重分析了杜麗娘這一典型形象：「杜麗娘雋過言鳥，觸似羚羊，月可沉，天可瘦，泉臺可瞑，獠牙判發可狎而處，而『梅』、『柳』兩字，一靈咬住，必不肯使劫灰燒失」。叙文指出，對「情」的執着追求，是杜麗娘最突出的個性。

《批點玉茗堂牡丹亭叙》通過對麗娘之情的分析，闡述了《牡丹亭》的創作主旨。叙文首先提出：「而其立言神指：《邯鄲》，仙也；《南柯》，佛也；《紫釵》，俠也；《牡丹亭》，情也」，以最簡潔的表述方式概括了「四

夢」的內容和寫作特色。叙文緊扣一個「情字」，對《牡丹亭》的「神指」展開分析：「若士以爲情不可以論理，死不足以盡情，百千情事，一死而止，則情莫有深於阿麗者矣。況其感應相與，得《易》之咸；從一而終，得《易》之恒。則不第情之深，而又爲情之至正者。今有形一接而即殉夫以死，骨香名永，用表千秋，安在其無知之性不本於一時之情也？則麗娘之情，正所同也，而深所獨也，宜乎若士有取爾也。」叙文指出麗娘「爲情之至正者」，既是從封建倫理的角度爲兒女私情作辯護，又包含着情乃出自天性的意思。叙文認爲麗娘情之「正」爲人之所「同」，而情之「深」爲麗娘之「獨」，這構成了《牡丹亭》獨有的特色，「情不可以論理，死不足以盡情」，深刻地揭示了湯顯祖創作《牡丹亭》的旨趣。

《批點玉茗堂牡丹亭叙》最後談到《牡丹亭》的語言特色：「至其文冶丹融，詞珠露合，古今雅俗，泚筆皆佳，沛公殆天授，非人力乎？若夫綽影布橋，食肉帶刺，冷哨打世，邊鼓撾人，不疼不癢處，皆文人空四海，墳五岳，習氣所在，不足爲若士病也。」認爲《牡丹亭》佳詞和冷語各臻其妙，言情佳詞得自「天授」而非「人力」，諷世冷語則體現了不屈於時俗的文人「習氣」。

湯顯祖的《牡丹亭》問世後，「家傳户誦，幾令《西廂》減價」，引起了戲曲批評家的關注。在明代研究《牡丹亭》的著作中，數王思任的《批點玉茗堂牡丹亭叙》最爲精辟，影響也最大。陳繼儒《批點牡丹亭題辭》云：「一經王山陰批評，發動髑髏之塵根，提出傀儡之啼笑，關漢卿高則誠曾過此知音否？」《重刻清暉閣批點牡丹亭凡例》云：「山陰之評，著語不多，幽微畢闡，俾臨川心匠，躍然楮墨間。」此文不僅思想深刻，見解獨到，而且表述形象精彩，文筆犀利雋俏，堪稱戲曲批評史的上乘佳作。（馬美信）

# 陳眉公批評琵琶記

〔明〕陳繼儒

《陳眉公批評琵琶記》二卷。明陳繼儒評點。書成於明萬曆間，有明書林簫騰鴻刻《六合同春》本，清乾隆十二年（一七四七）修文堂復刻《六合同春》本，民國八年（一九一九）貴池劉氏暖紅室刊本。

陳繼儒（一五五八——一六三九），字仲醇，號眉公、麋公，華亭（今上海松江）人。諸生，年未三十，取儒衣冠焚棄之，結隱於小崑山，後築室東佘山，屢辭徵召，杜門著述，以書畫文著名，交游顯貴，接引窮約以隱士自命。著有《陳眉公全集》，輯有《寶顏堂秘籍》、《國朝名公詩選》等，曾評點《琵琶記》、《西廂記》、《幽閨記》、《紅拂記》等，並爲《牡丹亭》、《崑崙奴》等劇本題詞。生平參見《明史》卷二〇九、《啓禎野乘》卷十四、《列朝詩集小傳》丁集下。

《陳眉公批評琵琶記》是明代頗具代表性的戲曲評點本，批評者在眉批和總評中，通過對具體作品的評論，闡述了自己戲曲美學思想。

《陳眉公批評琵琶記》劇末總評從整體上論述了《琵琶記》的悲劇特徵及其諷時刺世的思想意義，文云：「《西廂》、《琵琶》俱是傳神文字，然讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人酸鼻。」「從頭到尾無一句快活話，

讀一篇《琵琶記》，勝讀一部《離騷經》。」「純是一部嘲罵譜；贅牛府，嘲他是畜類；遇饑荒，罵他不顧養；厭糠剪髮，罵李撇下結髮糟糠妻；裙包土，笑他不奔喪；抱琵琶，醜他乞兒行；受恩於廣才，刺他無仁義；操琴賞月，雖吐孝詞，卻是不孝題目；訴愁琵琶，題情書館，塵墓旌表，罵到無可罵處矣。」高明在《琵琶記》第一齣《副末開場》中提出「論傳奇，樂人易，動人難」，他在劇中追求的正是「動人」的悲劇藝術風格。陳繼儒把《琵琶記》與《西廂記》相比較，指出讀《琵琶記》令人酸鼻，更具體地揭示了悲劇催人淚下而又發人深省啓人長思的藝術特徵。陳繼儒突出了悲劇的刺世作用，別具只眼地把《琵琶記》的批判現實精神歸結爲一個「罵」字，《張公遇使》齣總批亦云：「全傳都是罵，餘俱包藏罵，此獨真罵。」

《陳眉公批評琵琶記》的眉批、評語涉及此劇的人物形象、情節結構、曲詞唸白諸方面。陳繼儒認爲戲曲人物的塑造，其語言行動必須符合人物的身份、性格和處境，如評趙五娘出場云：「是個新婦嬌樣」，《義倉賑濟》寫到趙五娘因未領到救濟糧而悲泣不敢回家，眉批贊道：「這樣關目纔合拍。」《乞丐尋夫》寫趙五娘拜別公婆墳墓，眉批云：「更出至言，五娘辭墓，讀之真痛哭流涕」。陳繼儒對《琵琶記》中塑造人物的敗筆也提出了批評，如《牛氏規奴》中老院子上場贊牛氏「半點難勾引的芳心，如幾層清水澈底」云云，眉批認爲「說牛氏女不該從院子口中出，姥姥、惜春則可。」《蔡公逼試》中蔡公勸伯喈不要貪戀「被窩中恩愛」，眉批批評道：「這樣話不該你說」。此本論劇，更多地着眼於關目和曲白。《蔡母嗟兒》齣總評云「曲好、白好、關目好，極其鬧熱，專用蔡婆罵處，尤見作手。」《琴訴荷池》齣總評云：「這齣三妙：曲妙在點景，白妙在含吐，關目妙在尋愁。」陳繼儒主張戲曲語言須本色自然，《南浦囑別》趙五娘唱〔江兒水〕：「六十日夫妻恩情斷，八十歲父母教誰看管，教我如何不怨」，明白如話，被讚爲

「好曲」。對於一些既本色自然，又能充分表現人物思想感情的曲白，尤爲推崇倍至稱之爲「傳神人妙」，如《代嚐湯藥》批語云：「曲與白竟至此乎？我不知其曲與白也，但見公在牀，五娘子在側，啼啼哭哭而已。神哉，技至此乎！」此齣總評則云：「流不盡千古滴淚，真稱情景雙絶。」對那些脫離塑造人物和推進情節發展需要，而一味賣弄才學詞藻的文字，則給以嚴厲的批評，如《春宴杏園》有一大段寫馬的駢文，眉批云：「厭，可删。」此本對於劇本關目多有論及。對於那些有助於刻劃人物性格，富有戲劇性的情節安排和構思，稱贊説：「關目大有理致」、「關目妙絶」。並主張删除一些冗長拖沓的關目，使情節更加精練，結構更加完整。

《陳眉公批評琵琶記》中有不少批語亦見於《李卓吾批評琵琶記》。「李批本」是否出自李贄之手，歷來説法不一，因此「李批本」與「陳批本」孰後，亦難遽下結論。（馬美信）

# 陶庵夢憶

〔明〕張岱

《陶庵夢憶》，八卷。明張岱撰。書成於清初。主要版本有：清乾隆五十九年王文誥刻本、清同治十五年劉履芬抄本、《硯雲甲編》本、清道光本、《粵雅堂叢書》本、《申報館叢書》本、《説庫》本、《叢書集成初編》

本、《美化文學名著叢刊》本、西湖書社排印本、上海古籍出版社排印本等。

張岱（一五九七——一六七九），字宗子，又字石公，號陶庵，又號蝶庵。山陰（今浙江省紹興市）人。出身仕宦家庭，好結納海內勝流，園林詩酒之社必頡頏其間。服食豪侈，畜梨園數部，日聚諸名士度曲徵歌。博學多藝，四部七略之書靡不該悉，琴棋書畫皆能精通。明亡以後，避居山中專事著述。至是家益落，葛布野服，意緒蒼涼，語及少壯穠華，恍如夢中，故著書常以「夢」名。一生著述甚豐，主要有《石匱書》、《石匱書後集》、《琅環文集》、《快園道古》、《奚囊十集》、《陶庵夢憶》、《西湖尋夢》等。

《陶庵夢憶》是作者在明亡後回憶往昔繁華生活的筆記，對當時的茶樓酒肆、歌館舞榭、說書演戲、放燈迎神、養鳥鬥鷄、打鼠鬚武、山水風景、文物古跡、工藝書畫等社會生活和風俗人情都有所反映。書中以生動形象的文字描述了晚明戲劇活動的情景，爲研究明代戲劇提供了可貴的感性材料。

《陶庵夢憶》記載了晚明文人參與戲劇演出的情況。他們有家樂戲班，親自訓練演員，創作、修改劇本、並指導演出。《張氏聲伎》記述張岱自家歷代戲班：「我家聲伎，前世無之，自大父於萬曆年間與范長白、鄒愚公、黃貞父、包涵所諸先生講究此道，遂破天荒爲之。有可餐班，以張采、王可餐、何閏、張福壽名。次則武陵班，以何韻士、傅吉甫、夏清之名。再次則梯仙班，以高眉生、李岫生、馬藍生名。再次則吳郡班，以王畹生、夏汝開、楊嘯生名。再次則蘇小小班，以馬小卿、潘小妃名。再次則平子茂苑班，以李含香、顧岫竹、應楚烟、楊騄耳名。主人解事日精一日，而奚僮技藝亦愈出愈奇。」《冰山記》寫張岱修改揭露魏忠賢閹黨罪行的《冰山記》傳奇，演出時觀者數萬人，群情激昂。「是秋攜之至袞爲大人壽。一日宴守道劉半舫，半舫曰：『此劇已十得八九，惜不及內操菊宴及逼靈犀與囊收數事耳。』余聞之，是夜席散，余填詞督小奚强記之，次日至道

署搬演，已增入七齣，如半舫言。」《過劍門》寫張岱精於賞鑒，戲童到他家稱爲遇劍門，不敢草草應付。金陵名妓顧眉生、楊元、楊能等人串演戲劇，必以張岱爲導師，張岱不至，雖深夜不開臺。衆妓因張岱而大長聲價，張岱也因此而獲盛名。《朱雲崍女戲》記載了朱雲崍培養演員別有一格，未教戲先教琴、琵琶、簫管、鼓吹、歌舞等技藝，使演員具有多方面的藝術修養。由於文人積極投入戲劇創作和演出，有力地促進了明代戲劇藝術的發展，《阮圓海戲》云：「阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，筆筆勾勒，苦心盡出，與他班鹵莽者又不同。故所搬演，本本出色，腳腳出色，齣齣出色，字字出色。余在其家看《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其串架門筭、插科打諢、意色眼目，主人細細與之講明。知其義味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡」。

《陶庵夢憶》還記載了民間演劇的盛況。《嚴助廟》寫廟戲云：「十三日，以大船二十艘載盤軨，以童崽扮故事，無甚文理，以多爲勝。城中及村落人，水逐陸奔，隨路兜截轉摺，謂之『看燈頭』。五夜，夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荆釵》，一老者坐臺下對院本，一字脱落，群起噪之，又開場重做。越中有『全伯喈』、『全荆釵』之名起此。」《目蓮戲》記述徽州旌陽戲子搬演目蓮戲，連演三日三夜，演到熱鬧處，萬餘人齊聲吶喊，聲勢驚人。《虎邱中秋夜》寫蘇州群衆性的唱曲活動，盛況更是空前：「虎邱八月半，士著流寓、士夫眷屬、女樂聲伎、曲中名妓戲婆、民間少婦好女、崽子孌童及游冶惡少、清客幫閑、僕僮走空之輩，無不鱗集。自生公臺、千人石、、鶴澗、劍池、申文定祠，下至試劍石、一二山門，皆鋪氈席地坐，登高望之，如雁落平沙，霞鋪江上。天暝月上，鼓吹百十處，大吹大擂，十番鐃鈸，漁陽摻撾，動地翻天，雷轟鼎沸，呼叫不聞。更定，鼓鐃漸歇，絲管繁興，雜以歌唱，皆『錦帆開澄湖萬頃』同場大曲，蹲踏和

鑼絲竹肉聲，不辨拍煞。」

《陶庵夢憶》介紹了當時一些著名演員的藝術生涯和成就。《朱楚生》評述一位地方戲女演員說：「朱楚生，女戲耳，調腔戲耳，其科白之妙有本腔不能得十分之一者」，「楚生色不甚美，雖絕世佳人無其風韻，楚楚謖謖，其孤意在眉，其深情在睫，其解意在烟視媚行。性命於戲，下全力爲之。曲白有誤，稍爲訂正之，雖後數月，其誤處必改削如所語。楚生多坐馳，一往深情，搖颺無主。」朱楚生對藝術有執着的追求，善於體驗角色的感情，從而形成了細膩含蓄的表演風格，能通過眉目表達幽微的情感。《彭天錫串戲》寫富家子弟彭天錫爲學戲花盡十萬家產，終於成爲著名的崑劇演員。因爲他有堅實的文學修養和豐富的生活閱歷，所扮演的丑淨角色格外傳神生動，「千古之姦雄佞倖，經天錫之心肝而愈狠，借天錫之面目而愈刁，出天錫之口角而愈險，設身處地，恐紂之惡不如是之甚也。皺眉低眼，實實腹中有劍，笑裏有刀，鬼氣殺機，陰森可畏。」

《陶庵夢憶》對當時的舞臺布景也有形象生動的描述，如《劉暉吉女戲》云：「劉暉吉奇情幻想，欲補從來梨園之缺陷。如唐明皇游月宮：葉法善作場上，一時黑魆地暗，手起劍落，霹靂一聲，黑幔忽收，露出一月，其圓如規，四下以羊角染五色雲氣，中坐常儀，桂樹吳剛，白兔搗藥。輕紗幔之內，燃賽月明數株，光焰青黎，色如初曙。撒布成梁，遂躡月窟。境界神奇，忘其爲戲也。」《阮圓海戲》、《目蓮戲》諸條也有關於舞臺布景的介紹。

關於《陶庵夢憶》的研究資料，有彌松頤《陶庵夢憶》校注本、夏侯咸《張岱評傳》等。（馬美信）

# 古今名劇合選

〔明〕孟稱舜

《古今名劇合選》，二集五十六卷。明孟稱舜編選評點。書成於明崇禎六年（一六三三），有明崇禎刊本、一九五八年上海商務印書館《古本戲曲叢刊四集》影印本。

孟稱舜（約一六〇〇——一六五五以後），字子寒，又作子若、子適、號卧雲子、花嶼仙史。浙江會稽（今紹興）人。自幼受家學影響，工詩文詞曲。崇禎二年（一六二九）加入復社。仕途坎坷，屢舉不第。入清後，在順治六年（一六四九）被舉爲貢生，任松陽訓導。著有雜劇和傳奇各五種，現存雜劇《桃花人面》、《殘唐再創》、《眼兒媚》、《花前一笑》、《死里逃生》、傳奇《嬌紅記》、《貞文記》、《二胥記》。

《古今名劇合選》是元明雜劇選集，共收劇本五十六種。卷首有編選者所作序，並刊有鍾嗣成之《錄鬼簿》。每一種劇皆有評語，集中所收孟稱舜本人劇作四種，分別由陳洪綬、馬權奇評點。此書的序和評語，是明代戲曲批評的重要著作。

《古今名劇合選序》着重論述了戲曲創作和戲曲風格的問題。《序言》首先指出，戲曲與單純「傳情寫景」的詩詞不同，其創作任務是「因事以造形，隨物而賦象」，即依據紛繁複雜的歷史現象或現實生活創造出

鮮明、生動的藝術形象。作者只有深入體驗生活，感受世態人情的微妙變化，「身處於百物云爲之際，而心通乎七情生動之竅」，才能寫出好戲。《序言》接着專論人物塑造，認爲戲曲應該寫出男女、貴賤、善惡各類人物的苦樂真情，這就需要作者設身處地地體驗各種角色的思想感情，「學戲者不置身於場上，則不能爲戲；而撰曲者不化其身爲曲中之人，則不能爲曲。」

《序言》其次論述戲曲的藝術風格。孟稱舜認爲戲曲與詞一樣，可以分爲婉麗和雄爽兩類。他編《古今名劇合選》，即按藝術風格的不同分爲兩集：一名《柳枝集》，取柳永〔雨霖鈴〕「楊柳岸曉風殘月」之意；一名《酹江集》，取蘇軾〔念奴嬌〕「一樽還酹江月」之意。明人論曲，通常認爲「北主勁切雄麗，南主清峻柔遠」，《序言》則反對以地域來區分作品的風格，指出「南之與北，氣骨雖異，然雄爽、婉麗二者之中亦皆有之」，「豈得以勁切柔遠畫南北而分之邪？」《序言》針對當時某些人專重婉麗的偏向，提出不能以風格論優劣，猶如《詩經》中的國風與雅頌，「興之各有其人，奏之各有其地，安可以優劣分乎？」

《序言》最後談到編選《古今名劇合選》的取舍標準：「邇來填辭家更分爲二，沈寧庵專尚諧律而湯義仍專尚工辭，二者俱爲偏見。然工詞者不失才人之勝，而專尚諧律者則與伶人教師登場演唱者何異？予此選去取頗嚴，然以辭足達情者爲最，而協律者次之。」孟稱舜雖然主張辭和律不能偏廢，但是更注重才情，因此他編選此書，「可演之臺上，亦可置之案頭，賞觀者其以此作文選諸書讀可矣。」

《古今各劇合選》的評語批點，不乏精彩的藝術見解。評語注意從整體上把握作家和作品的藝術風格，往往在開篇處有一段總論，如《翰林風月》卷首批語云：「《錄鬼簿》載：鄭德輝名光祖，以儒補杭州路吏，病卒葬於西湖靈芝寺。其爲人方正不妄交，而作詞尖楚奇艷，迥出常調，與王實甫並驅中原，未知鹿死誰手，關

馬而下，非其倫也。」《青衫泪》卷首批語云：「馬致遠，號東籬，大都人，老江浙省務官。東籬詞清雄奔放，具有出塵之概。此劇天機雅趣，別成一種。至爲興奴寫照處，真是借他檀板，攄我閨情。」評語還通過對不同作家和作品藝術風格的比較，揭示出某一作家和作品的藝術特色和成就。《倩女離魂》評語云：「酸楚哀怨，令人腸斷，昔時《西廂記》，近日《牡丹亭》，皆爲傳情絶調，兼之者其此劇乎！《牡丹亭》格調原祖此。」《麗春堂》評語云：「王實甫在元諸大家中未稱第一，而《西廂》獨絶者，以有董解元詞爲藍本。所謂(爲)創起者難爲力，踵美者易爲工也。然其筆端香艷，自是填詞家本色，與馬東籬諸人清豪雋爽者不同，譬諸宋人亦猶柳屯田、辛稼軒之別爾。此曲較《西廂》特爲雄俊，而本色固在。」

《古今名劇合選》評語論及諸劇的人物形象塑造，《燕青博魚》評語云：「文章之妙在因物賦形，矧詞曲尤爲其人寫照者。男語似女，是爲雌樣，女語似男，是爲雄聲，他如此類，不可悉數」，「若此劇作燕青語，又粗莽又精細，似是蓼兒窪上人口氣，固非名手不辦。」《李逵負荆》評語云：「曲語句句當行，手筆絶高絶老，至其摹像李山兒半粗半細，似獃似慧，形景如見，無此巧丹青也。孟稱舜認爲劇中人物的語言舉止應與其身份、性格相符合，唯其如此人物形象才能鮮明生動。「又粗莽又精細」、「半粗半細、似獃似慧」等語，說明他已注意到人物性格的多樣化和複雜性。

評語從戲劇藝術的特徵出發，强調了劇作的本色和當行。《三渡任風子》批語云：「此劇機鋒儁利，可以指醒一世。尤妙在語語本色，自是當行人語」。《東堂老》批語云：「曲不難作情語、致語，難在作家常語，老實痛快而風致不乏。」《智勘魔合羅》批語云：「曲之難者，一傳情，一寫景，一叙事。然傳情，寫景猶易爲工，妙在叙事中繪出情景，則非高手未能矣。」評語所論之本色當行，指曲詞要自然，無論婉麗、雄爽，要與劇情

和作品的藝術風格相一致，傳情、寫景、叙事要和諧統一，排場關目要適合舞臺演出。

由於孟稱舜本人是頗有成就的劇作家，因而在《古今名劇合選》序言和評點中發表的議論，能夠切中肯綮，時有獨到的見解，在明代戲曲批評中占有重要的地位。（馬美信）

# 重訂《南詞全譜》凡例

〔明〕沈自晉

《重訂〈南詞全譜〉凡例》，一篇。明沈自晉撰。作於清順治三年（一六四六）。刊於《南詞新譜》卷首，有清順治十二年（一六五五）沈氏不殊堂刻本、民國二十三年（一九三四）影印本。

沈自晉（一五八三——一六六五），字長康、伯明，號鞠通生。吳江（今屬江蘇）人。明諸生。沈璟之侄，幼承家學，工詩詞，通音律。清順治二年（一六四五）後隱居吳山，年八十三卒。作有傳奇《望湖亭》、《翠屏山》、《耆英會》，散曲集《鞠通樂府》，並將沈璟《南九宮譜》增補爲《南詞新譜》。生平見《南詞新譜》附刊《鞠通生傳》、《乾隆吳江縣志》卷三三。

《南詞新譜》又名《南詞全譜》，全稱爲《廣輯詞隱先生增定南九宮詞譜》。據沈自晉《重定〈南詞全譜〉凡例續記》、沈自南《重訂南九宮新譜序》云，甲申（一六四四）冬杪，馮夢龍送巡撫祁彪佳至江城，即諄諄囑咐

自晉修訂《南九宮譜》。次年正月，馮夢龍爲苕溪、武林游，道經垂虹，造訪自繼、自晉兄弟，曰：「詞隱先生爲海內填詞祖，而君家家學之淵源也。《九宮曲譜》今茲數十年耳，詞人輩出，新調劇興，幸長康作手與君在，不及今訂而增益之，子豈無竟先業乎？」自晉即於此年二月着手重修詞譜，旋即清兵南下，爲避戰亂，狂奔未有寧趾」。丙戌（一六四六）夏始得僑寓山居，完成《南詞新譜》，同時作《凡例》一篇，闡述制譜原則。

《凡例》計有「遵舊式」、「稟先程」、「重原詞」、「參增注」、「嚴韻律」、「慎更删」、「採新聲」、「稽作手」、「從詮次」、「俟補遺」等十項。「遵舊式」、「稟先程」、「重原詞」三條聲明所編新譜盡量遵循沈璟原譜的格式體例，不作隨意更動。「參增注」則說明對原譜有所增補：「凡先生意所未及，或意所已及而語尚未及者，輒敢以膚見一二附書注中，以俟知音者參考」，「各曲有初未及細考而今始查出者，或出自己見，或參諸反生，須確有成說，乃敢注明。」「嚴律韻」强調格律聲韻是戲曲演唱藝術必須遵守的規律：「語曲以律，其在天人相與之際乎。長短未勻，則紅牙莫按；高下未節，則絲竹難調。夫泛言平仄易易，而深求微妙實難，精之在上去、去上之發於恰當、更精之尤，在陽舒陰斂之合於自然。此詞家三昧，所謂詩言歌永，聲依律和，千載如是，非臆說也。」「採新聲」談到自沈璟修《南九宮譜》以來，歷經四十餘載，新詞日繁，因此要對原譜加以增補。增補的原則是「取舍各求其當」，「寬嚴適得其中」。沈自晉不象某些戲曲批評家那樣厚古薄今，對湯沈之爭也無門户之見，他在評論當代戲曲作家時說：「新詞家諸名筆（如臨川、云間、會稽諸家）古所未有、真似寶光陸離，奇彩騰躍，及吾蘇同調（如劍嘯、墨憨以下）皆表表一時，先生（指沈璟）亦讓頭籌（見《墜釵記》〔西江月〕詞中推稱臨川云），予敢不稱膺服。」沈自晉還指出，隨着社會的發展、世事的遷移，新聲日變日繁，他修譜所收乃「當行手筆」：「其間情有苦樂、調有正變、拍有緩急、聲有疾徐，必於鬥筍合縫之無跡、過腔接脈之有倫，乃

稱當行手筆。若夫勉强湊插，聲情乖互，即或牌名巧合，勿敢濫收。」「稽作手」講考定作家姓名的工作。沈自晉指出，由於文人視曲爲小道末技，因而作曲時往往隱姓埋名。戲曲深受群衆喜愛，流傳極廣，其社會影響遠遠超出正統文學，因此作曲家完全没有必要忌諱。他在修譜時重視稽考作家姓名，以解決「詞家作曲而每諱之」的現象，並改正了坊本的傳訛。「慎更删」、「從詮次」、「俟補遺」諸條皆説明修譜時一些技術性處理原則。

《重訂〈南詞全譜〉凡例》在論曲中所表現的通變、隨俗、求新的精神，對往後的戲曲批評和修訂曲譜均有較大的啓發。（馬美信）

# 第六才子書

〔清〕金人瑞

《第六才子書》，又名《第六才子書西廂記》、《金聖嘆批本西廂記》，一篇。清金人瑞批改。書成於清順治十三年（一六六五）。此書版本有四十餘種，主要有：清順治貫華堂刊本、清初鬱鬱堂刊本、清康熙本衙精刊陳維崧校訂本、清美善堂刊本、清此宜閣增訂本、清光緒十五年（一八八九）石印本、民國二年（一九一三）掃葉山房石印本、民國十五年（一九二六）中原書局重校影印本、一九八五年甘肅人民出版社排印傅曉航校點

本、一九八六年上海古籍出版社排印張國光校注本。

金人瑞（一六〇八——一六六一），又名喟，字聖嘆。長州（今屬蘇州市）人。爲人狂放不羈，少年時補博士弟子員，因文章怪誕不經被革除。次年應童子試，一變而爲萎靡庸腐趨時之調，學使拔置第一。居貫華堂，召徒講經，廣徵博引，凡一切經史子集、箋疏訓詁，以及釋道內外諸典、稗官野史，無不供其驅使。畢生衡文評書，曾稱《離騷》、《莊子》、《史記》、杜詩、《水滸傳》、《西廂記》爲天下六才子書，打算一一加以評點。貧病交困之際，多有牢騷詈世之詞，遇貴人，輒嬉笑怒罵以爲快。時吳令任維初比徵錢糧甚急，吳民大憤。順治十八年（一六六一），清世祖去世，金聖嘆與諸生群哭於孔廟，鳴鐘擊鼓，會集千餘人聲討任維初貪酷不法，被江寧巡撫朱國治以震驚先帝靈位、聚衆倡亂之罪處以斬刑。著有《沉吟樓詩選》，以及《西廂記》、《水滸傳》評改本。生平具見廖燕《二十七松堂文集》、蔡丐因《清代七百名人傳》。

《第六才子書》是一部批改《西廂記》的著作。劇前有序兩篇，《讀西廂記法》八十一則，每折前皆有開篇批語，計十七篇，還有曲詞、科白的評點，系統地表達了金聖嘆對《西廂記》思想內容和藝術成就的觀點。

《第六才子書》針對封建衛道士詆毀《西廂記》誨淫之說，明確指出：《西廂記》寫出崔張之間「必至之情」，「斷斷不是淫書，斷斷是妙文。」《酬簡》批語云：「自古至今，有韻之文，吾見大抵十七皆兒女此事。此非以此事真是妙事，故中心愛之，而定欲爲文也，亦誠以爲文必爲妙文，而非此事，則文不能妙也。夫爲文必爲妙文，而妙文必借此事，然則此事其真妙事也。」並用《國風》來爲《西廂記》辯護，指出《國風》多愛情作品，乃是「先師仲尼氏之所删改」，因而也就是「大聖人之文筆」。既然《詩經》被尊爲儒家經典，《西廂記》也就斷然不是淫書。《琴心》批語揭露了封建禮教對愛情的扼殺和對人性的摧殘，認爲青年男女都有「必至之情」，但

只能深藏於心底，至死不能互訴衷情，就因爲中間有一座無法超越的「禮」的障壁。崔張冲破禮教之大防，暗通情愫，私下結合，是完全合理的。

《第六才子書》以分析人物形象作爲評論的中心，對《西廂記》的藝術成就作了鞭辟入里的論述。金聖嘆認爲《西廂記》「止寫得三人，一個是雙文，一個是張生，一個是紅娘」，「若是仔細算時，《西廂記》亦止爲寫得一個人，一個人者，雙文是也。」「寫紅娘止爲寫雙文，寫張生亦止爲寫雙文。」正因爲金聖嘆把鶯鶯視作全劇的核心、靈魂，所以他對鶯鶯形象的分析尤爲精細透澈。如《鬧簡》、《賴簡》兩折的批語，通過對鶯鶯出乎常態的舉動的剖析，深入到人物複雜的內心世界，揭示出鶯鶯「又嬌稚、又矜貴、又多情、又靈慧千金女兒」的性格特徵。金聖嘆指出，在《鬧簡》之前，鶯鶯對張生感情已深，早就希望「怎得人來信息通」，「誰做針兒將綫引，向東鄰通一殷勤。」因此張生寄簡，鶯鶯本該「是最樂也，是日夜之所望，而不得見也，是開而讀，讀而卷，卷而又開，開而又卷，至於紙敝字減猶不能以釋然於手者也。」可是鶯鶯見到簡貼後卻勃然大怒。金聖嘆認爲「雙文之勃然大怒，則又雙文之靈慧爲之也。」鶯鶯私下愛上張生，爲保持相國千金的身分，必須嚴守心中的秘密。她覺得「惟我之心，則張生之心；張生之心，則我之心也」，「誠不欲以兩人一心之心，旁吐於別自一心之人。」紅娘傳遞書簡，想必已知曉自己和張生的心事，因此她大發雷霆，一來爲維護自己的尊嚴，二來想通過紅娘向張生傳達自己的心事。鶯鶯寄詩約會張生，以爲張生必定心領神會，「疾卷書而袖之，更多詭作咨嗟而漫付之，敬謝紅娘而遣還之。然後或坐或卧而徐待之，待至深更而悄焉赴之。」情深心切而又書生氣十足的張生，卻在更未深、人未靜，鶯鶯方於園燒香，紅娘尚在一旁待候的情況下，迫不及待地跳牆而入，「此真雙文之所決不料也，此真雙文之所決不肯也，此真雙文之所決不少耐也」，於是就有鶯鶯出人意外的

賴簡舉動。金聖嘆指出，《西廂記》「寫情種真是情種，寫小姐亦真是小姐」，維妙維肖地刻劃了人物的獨特個性。此書關於人物形象的評點，揭示了劇作者的藝術匠心和創作構思，有助於讀者理解典型環境中的典型形象。

《第六才子書》對《西廂記》的情節結構也有精辟的論述。《後候》批語說：「若夫《西廂》之爲文一十六篇，則吾實得而言之矣：有生有掃，生如生葉生花，掃如掃花掃葉」，「最前《驚艷》一篇謂之生，最後《哭宴》一篇謂之掃」。「生」即開端，「掃」即結束。「而後於其中間，則有此來彼來」，「如《借廂》一篇是張生來，謂之此來」，「如《酬韻》一篇是鶯鶯來，謂之彼來」。「張生不來，此事亦不生」，「鶯鶯不來，此事亦不生。」「此來彼來」，實際上是指戲劇矛盾的發生。「而後則有三漸」：《鬧齋》爲第一漸，鶯鶯始見張生；《寺警》爲第二漸，鶯鶯始與張生相關；《後候》爲第三漸，鶯鶯之始許張生定情。「漸」是指情節發展的層次。「而後則又有二近三縱」：「《請宴》一近，《前候》一近，「蓋近之爲言，幾幾乎如將得之也。幾幾乎如將得之之爲言者，文章起倒變動之法也。」《賴婚》一縱，《賴簡》一縱，《拷艷》一縱，蓋有近則有縱也，欲縱之故近之，亦欲近之故縱之，縱之爲言，幾幾乎如將失之也，幾幾乎如將失之爲言，終於不失也。」「近」指情節的推進，「縱」指情節的轉折，有近有縱造成了情節發展的曲折性。「有兩不得不然」，《聽琴》紅娘不得不然，《鬧簡》鶯鶯不得不然，此指人物性格邏輯所決定的情節發展的必然性。「而後則有實寫一篇」，即《酬韻》，「一部大書，無數文字，七曲八折，千頭萬緒，至此而一齊結穴」。最後又有「空寫」一篇，即《驚夢》，寫主人公願望的幻滅，是全劇的收場。金聖嘆通過探討《西廂記》情節發展的波瀾起伏與前後照應之處，論證了此劇結構的完整嚴密。

《第六才子書》通過對《西廂記》的評點，總結了戲曲藝術的創作規律。《酬韻》一折批語提出了因小見大

的「極微說」：「夫娑婆世界，大至無量由延，而其故乃起於極微，以至娑婆世界中間之一切所有，其故無不一一起於極微……人誠推此心也以往，則操筆而書鄉黨饋壺漿之一辭，必有文也，書人婦姑勃谿之一聲，必有文也；書途之人一揖遂別，必有文也。何也？其間皆有極微，他人以粗心處之則無如何，因遂廢然以閣筆耳。」金聖嘆認爲「鳥之一毛、魚之一鱗、花之一瓣、草之一葉，則初未有不費彼造化者之大本領、大聰明、大氣力而於結撰而得成者」，因而可由「一毛」、「一鱗」、「一瓣」、「一葉」之微窺見造化之巨。作家須練就一雙慧眼，善於在生活中極平凡、瑣細處捕捉文學素材，創作出豐富多彩的藝術形象。《前候》批語又提出小題大作的「那輾」法：「那輾則氣平，氣平則心細，心細則眼到。夫人而氣平、心細、眼到，則雖一黍之大，必能分本分末；一咳之響，必能辨聲、辨音。人之所不睹，彼則瞻矚之；人之所不存，彼則盤旋之；人之所不悉，彼則人而抉剔、出而敷布之。一刻之景，至彼而可以如年，一塵之空，至彼而可以立國。……然則文章真如雲之膚寸而生，無處不有，而人自以氣不平，心不細、眼不到，便隨地失之。夫自無行文之法，而但致嫌於題之枯淡、窘縮，此真不能不爲豫叔之所大笑也。」所謂「那輾」，是搓那輾開的意思。搓那指不急於說破本題，而故意搖曳之，擒縱之。輾開指在快接觸到本題時，忽然打住，再從其他方面加以烘托和渲染。善於使用「那輾」法，應能把枯淡窘縮的題目做成一大篇錦綉文章，這需要增强作者的藝術修養，要有敏銳的目光和開闊的思路，善於抓住細小的題材加以盡情的發揮。

《第六才子書》還提出一些有關戲曲創作的具體方法。《驚艷》批語提出「烘雲托月」法：「欲畫月也，月不可畫，固而畫雲。畫雲者，意不在於雲也。意不在於雲者，意固在於月也」；「《西廂》之作，專爲雙文也。……將寫雙文，而寫之不得，因置雙文勿寫，而先寫張生者，所謂畫家烘雲托月之秘法。」《寺警》批語提出「文章

作法」三則，一曰「移堂就樹」法，即寫上文時預作鋪墊，寫下文時注意呼應。二曰「月度回廊」法，指情節的推進要有層次，使人物的面貌逐漸清晰地顯露出來，也稱爲漸度之法。三曰「羯鼓解穢」法，指劇情的進展要有起伏，節奏要張弛相間，氣氛要有冷熱的變化，使通篇文字鮮活靈動。《酬韻》的評語提出「龍王掉尾」法：「上已正寫苦況，則一篇文字已畢。然自嫌筆勢直塌下來，因更掉起此一節，謂之龍王掉尾法」。

《第六才子書》對《西廂記》作了較大的改動，其主要表現在人物形象的塑造，把大團圓的收場改爲悲劇結局豐富科白等方面。《第六才子書》更加突出了紅娘富有正義感、熱心快腸、能說會道而又天真爛漫的性格，把張生改寫成志高才大卻坎坷不遇，執着於愛情而又不流於放蕩的青年。對於崔鶯鶯形象的改動則是全書最關鍵處。金聖嘆緊緊把握住鶯鶯「相國千金」的身分，在表現她「至靈慧、至多情」的性格時，突出她「至尊貴、至矜尚」的形象特點。按通行的《西廂記》，崔張二人在佛殿相遇，一見傾心，眉目傳情。《第六才子書》改爲張生在崔氏庭院中瞥見鶯鶯，頓時傾倒，鶯鶯卻渾然不覺，「一片清淨心田中初不曾有下土人民半星齷齪也」。於是鶯鶯感嘆「寂寂僧房人不到，滿階苔襯落花紅」，下場時「回顧觀末」的傷春傳情的語言動作皆被刪去。金聖漢特地指出：「後之忤奴必謂雙文於爾頃已作目挑心招種種醜態，豈知《西廂記》妙文，原來如此。」在《第六才子書》中，直到《鬧齋》，鶯鶯始對張生動情。《琴心》有〔東原樂〕一曲，通行本爲：「這的是俺娘的機變，非干是妾身脫空，若由得我呵，乞求得效鸞鳳。俺娘無夜無明併女工，我若得些兒閑空，張生呵，怎教你無人處把妾身作誦。」表現出鶯鶯對老夫人賴婚的不滿及企盼與張生結合的心願。《第六才子書》把此曲改爲：「那是娘機變，如何妾脫空？他由得俺乞求效鸞鳳，他無夜無明併女工，無有些兒空。他那管人把妾身咒誦？」曲意與原作大不相同。金聖嘆評此曲曰：「雙文之多情，雙文之秉禮，雙文之孝順，雙文

之爽直，都一筆寫出來」，「必如俗本云『得空我便欲來』，此更成何語耶？」「俗本誤人覷字，真寫作如欲私奔然，惡是何言也？」金聖嘆對鶯鶯形象所作的改動，有人認爲是抹殺了原作反對封建禮教的思想意義，也有人認爲是糾正了原作對她的性格平面化，甚至還有所歪曲的寫法，使人物更豐富多彩，有血有肉。

《第六才子書》對原作科白所作的修改，能更細膩生動地刻劃人物的性格，更富有戲劇性和舞臺效果。如鶯鶯赴約酬簡，原文是這樣的：〔紅催鶯云〕去來，去來！老夫人睡了也。〔旦走科〕〔紅云〕俺姐姐語言雖是强，腳步兒早先行也。《第六才子書》作了如下改動：〔紅娘催云〕去來，去來！（鶯鶯不語科）〔紅娘催云〕小姐，没奈何，去來，去來！（鶯鶯不語，做意科）〔紅娘催云〕小姐，我們去來，去來！（鶯鶯不語，行又住科）〔紅娘催云〕小姐又立住怎么？去來，去來！（鶯鶯不語，行科）〔紅娘云〕我小姐言語雖是强，腳步兒早已行也。全改本從原作「旦走科」三字翻出一大篇文章，充分揭示出鶯鶯的内心矛盾，刻劃了她驚喜疑懼相糾纏的複雜心理，爲演員的舞臺創作提供了充分發揮的餘地。

《西廂記》原作五本，明代早有「王作關續」或「關作王續」之説，以前四本爲「正本，後一本爲「續本」。《第六才子書》力主到《驚夢》爲止，矢口斷定第五本爲無知妄人所續。金聖嘆把《西廂記》前四本視作「天仙化人」，批評第五本是「意欲獨傳妙處，則是只畫下半截美人」的「庸筆」、「惡札」，指出第五本「章則無章法，句則無句法，字則無字法」，憑空增添鄭恒這樣一個「誑騙良人的妻子，行不仁之事」的小人，「既不能爲崔張增一毫顏色」，又不能爲「崔張添一絲神采」，反而玷污了鶯鶯的美好形象。他認爲人生如夢，「天地夢境也，衆生夢魂也」，這就是《西廂記》止於《驚夢》所要表達的「至理」，因此明確提出《西廂記》「何用續，何可續，何能續」，堅決主張腰斬《西廂記》。《第六才子書》把原作大團圓的收場改爲悲劇結局，主題更加突出，結構更加

緊湊，人物形象更加鮮明，無論在思想上或在藝術上都超出原作，因而爲廣大讀者所接受，成爲最流行的本子。

《第六才子書》對《西廂記》的評改，盡管存在首「以文律曲」的弊病，也包含着許多封建説教，但它對《西廂記》所作剔骨見髓的分析，及由此而闡發的大膽卓絶的藝術見解，對於中國的戲曲批評和《西廂記》的研究、演出，都産生了巨大的影響。李漁指出：「聖嘆之評《西廂》，可謂晰毛辨髮，窮幽晰微，無復有遺議於其間矣」，「讀金聖嘆所評《西廂記》，能令千古才人心死。自有《西廂》以迄於今四百餘載，推《西廂》爲填詞第一者，不知幾千萬人，而能歷指其所以爲第一之故者，獨出一金聖嘆。」王應奎云「顧一時學者，愛讀聖嘆書，幾於家置一編」，以至三百年來讀者，多有只知「金西廂」而不知「王西廂」的情況。

關於《第六才子書》的研究著作，有張國光校注的《金聖嘆批本西廂記》，齊森華《金批第六才子書發覆》等。（馬美信）

# 讀第六才子書西廂記法

〔清〕金人瑞

《讀第六才子書西廂記法》，一篇。清金人瑞撰。作於清順治十三年（一六五六）。刻於《第六才子書》卷

首，主要版本有：清順治貫華堂刊本、清康熙本衙刊本、清美善堂刊本、清光緒十五年（一八八九）石印本、民國二年（一九一三）掃葉山房石印本、一九八六年上海古籍出版社排印本等。

《讀第六才子書西廂記法》（以下簡稱《讀法》）是一篇分析《西廂記》的思想內容和藝術特色的導讀文章。

《讀法》首先批駁了詆毀《西廂記》爲淫書的論調，極力鼓吹《西廂記》的成就：「有人來說《西廂記》是淫書，此人後日定墮拔舌地獄，何也？《西廂記》不同小可，乃是天地妙文。自從有此天地，他中間便定然有此妙文，不是何人做得出來，是他天地直會自己劈空結撰而出。若定要說是一個人做出來，聖嘆便說此一個人即是天地現身。」《讀法》理直氣壯地爲《西廂記》描寫男女私情辯護：「人說《西廂記》是淫書，他止爲中間有此一事耳。細思此一事，何日無之，何地無之？不成天地中間有此一事，便廢卻天地耶？細思此身自何而來，便廢卻此身耶？」金聖嘆指出，男女相愛是自然之理，人之常情，文藝作品表現男女之情由來已久，「蓋《西廂記》所寫事，便全是《國風》所寫事。然《西廂記》寫事曾無一筆不雅馴，便全學《國風》寫事曾無一筆不雅馴；《西廂記》寫事曾無一筆不透脫，便全學《國風》寫事曾無一筆不透脫。」《讀法》把《西廂記》與《詩經》相提並論，進一步肯定《西廂記》斷斷不是淫書，斷斷是妙文。

《讀法》接着便分析《西廂記》文章之妙：「文章最妙是先覷定阿堵一處，已卻於阿堵一處之四面，將筆來左盤右旋，右盤左旋，再不放脫，卻不擒住。分明如獅子滾球相似，本只是一個球，卻教獅子放出通身解數，一時滿棚人看獅子，眼都看花了，獅子卻是並沒交涉。人眼自射獅子，獅子眼自射球。蓋滾者是獅子，而獅子之所以如此滾，如彼滾，實都爲球也。《左傳》、《史記》便純是此一方法，《西廂記》亦純是此一方法。」此

謂之「獅子滾球」法，主張寫作應緊緊圍繞一個中心，而又廣開思路，拓開筆墨，盡情抒寫。《讀法》又云：目注彼處，手寫此處，若有時必欲目注此處，則必手寫彼處，目注此處，卻不便寫，卻去遠遠處發來，迤邐寫到將至時，便且住；卻重去遠遠處更端再發來，再迤邐又寫到將至時，便又且住；如是更端數番，皆去遠遠處發來，迤邐寫到將至時即便住，更不復寫出目所注處，使人自於文外，瞥然親見。此段論述意爲戲劇情節的展開應一波三折，錯落有致，描寫要含蓄，留有餘地，耐人尋味。

《讀法》指出，《西廂記》這樣的妙文乃是作家創作靈感的產物：文章最妙是此一刻被靈眼覷見，便後此一刻放靈手捉住。蓋於略前一刻亦不見，略後一刻便亦不見，恰恰不知何故，卻於此一刻忽然覷見，若不捉住，便更尋不出。今《西廂記》若干文字，皆是作者於不知何一刻中靈眼忽然覷見，便疾捉住，固而直傳到如今。」「此一刻指轉瞬即逝的創作佳時機，「靈眼」是作家天賦的藝術感覺，「靈手」則是作家經過學習和實踐形成的藝術修養。作家在機因的觸發下，把握「住此一刻」，成功地捕捉住藝術形象，就能創作出象《西廂記》這樣的妙文。靈感自然而來，作家在創作過程中也應順其自然，不能受預定的框架束縛。《讀法》以雲作比喻來說明這一規律：雲只是山川所出之氣，升到空中，卻遭微風，蕩作縷縷，既是風無成心，便是雲無定規，都是互不相知，便乃偶爾如此。《西廂記》正然，並無成心之與定規，無非佳日閑窗，妙腕良筆，忽然無端，如風蕩雲。藝術創作既要順應自然，又離不開精心的構思，因此《讀法》又云：若未取筆，胸中已先有了文字，必是不會做文字人。《西廂記》無有此事」，「若提了筆，胸中尚自無有文字，必是不會做文字人。《西廂記》無有此事。」

《讀法》在分析《西廂記》篇、章、句、字的結構後，着重探討了劇中人的關係的設置：《西廂記》止寫得三

個人：一個是雙文，一個張生，一個是紅娘。「譬如文字，則雙文是題目，張生是文字，紅娘是文字之起承轉合。有此許多起承轉合，便令題目透出文字，文字透入題目也。」「譬如藥，則張生是病，雙文是藥，紅娘是藥之炮制。有此許多炮制，便令藥往就病，病來就藥也。」「若更仔細算時，《西廂記》亦止爲寫得一個人。一個人者，雙文是也。」寫紅娘讓力寫雙文，寫張生認爲雙文。《讀法》認爲《西廂記》中人物，鶯鶯是主，張生是賓，紅娘爲紐帶；而張生、鶯鶯之間又互爲因果，紅娘又是鶯鶯必不可少的襯托。

《讀法》還挖掘出《西廂記》這一喜劇中深蘊的悲劇力量，「細相其眼法、手法、筆法、墨法，」可以「寫出普天下萬萬世無數孤忠老臣滿肚皮眼淚來，」寫出普天下萬萬世無數高才被屈人滿肚皮眼淚來，」「寫出普天下萬萬世無數苦心力學人滿肚皮眼淚來。」因此，也可以說《西廂記》寫出了普天下萬萬世無數才子佳人的滿肚皮眼淚來。

《讀法》總結了藝術欣賞的經驗：「《西廂記》必須掃地讀之。掃地讀之者，不得存一點塵於胸中也」，「必須焚香讀之。焚香讀之者，致其恭敬，以期鬼神之通之也」，必「須對雪讀之。對雪讀之者，資其潔清也」，「必須對花讀之。對花讀之者，助其娟麗也。」這是說在欣賞藝術作品時，必需具備相應的審美心理和情趣，才能深切領會作品的藝術魅力。《讀法》又云「：《西廂記》不是姓王字實甫此一人所造，但自平心斂氣讀之，便是我適來自造，親見其一字一句，都是我心里恰正欲如此寫，《西廂記》便如此寫，」指出藝術欣賞的過程，就是讀者運用自身的生活經驗和鑒賞力對作品進行再創作的過程。

《讀法》論述了一系列戲劇創作和欣賞中帶有根本性的問題，頗多真知灼見，大大豐富了中國古典戲劇理論寶庫。（馬美信）

# 《長生殿》自序、例言

〔清〕洪昇

《〈長生殿〉自序》、《〈長生殿〉例言》，兩篇。清洪昇撰。《自序》作於清康熙十八年（一六七九），《例言》亦作於康熙年間，具體年份不詳，可能寫於康熙二十七年（一六八八）《長生殿》定稿之時。兩文皆刻于《長生殿》卷首，主要版本有：清康熙稗畦草堂刊本、光緒十六年（一八九〇）文瑞樓刊本、民國劉世珩暖紅室刊本、一九五八年人民文學出版社排印本。

洪昇（一六四五——一七〇四），字仿思，號稗畦、稗村，又號南屏樵者。錢塘（今杭州）人。世宦家庭出身，父起鮫在清初曾出仕，外祖父黃機在康熙年間曾任文華殿大學士兼吏部尚書。幼年師從明遺民陸繁紹和毛先舒。康熙七年（一六六八）進國子監肄業，次年回到故鄉。十三年（一六七四）又到北京，過了十六年旅食京華的生活。二十八年（一六八九），因在「國恤」期間演出長生殿，被劾下獄，最後受到革除國學生籍的處分。三十年（一六九一）回到浙江，更加潦倒。四十三年（一七〇四）六月，舟經烏鎮，酒後墜水而死。著有詩集《嘯月樓集》、《稗畦集》和《稗畦續集》，另有詩稿《幽憂草》和詞集《嘯月詞》、《昉思詞》已佚；傳奇《長生殿》、《回文錦》、《鬬高唐》、《孝節坊》等九種，雜劇《四嬋娟》一種，今僅存《長生殿》和《四嬋娟》。生平具見《清

史列傳》卷七十一、《國朝耆獻類徵》(初編)卷四三〇、《文獻徵存錄》卷十、《國朝詩人徵略》(初編)卷十四章培恒《洪昇年譜》。

《〈長生殿〉自序》(以下簡稱《自序》)、《〈長生殿〉例言》(以下簡稱《例言》)是闡述《長生殿》創作緣起、創作主旨、創作經過和演出情況的兩篇短文。

《自序》首論《長生殿》創作緣起云:「余覽白樂天《長恨歌》及元人《秋雨梧桐》劇,轉作數惡數日。南曲《驚鴻》一記,未免涉穢。從來傳奇家非言情之文,不能擅長,而近乃子虛烏有,動寫情詞贈答,數見不鮮,兼乖典則。因斷章取義,借天寶遺事,綴成此劇。」洪昇因不滿《長恨歌》、《梧桐雨》和《驚鴻記》而作《長生殿》,他的原則是:「凡史家穢語,概削不書,非曰匿瑕,亦要諸詩人忠厚之旨云爾。」《自序》接着談到創作《長生殿》的主旨:「然而樂極哀來,垂戒來世,意即寓焉。且古今來逞侈心而窮人欲,禍敗隨之,未有不悔者也。」《長生殿》企圖借李楊沉溺於情卒至殺身失國之事說明樂極哀來的道理,最終得出情緣總歸虛幻」的結論。

《例言》首先談到《長生殿》的創作過程:「憶與嚴十定隅坐皋園,談及開元、天寶間事,偶感李白之遇,作《沉香亭》傳奇。尋客燕臺,亡友毛玉斯謂排場近熟,因去李白,入李泌輔肅宗中興,更名《舞霓裳》,優伶皆久習之。後又念情之所鍾,在帝王家罕有,馬嵬之變,已違夙誓,而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇游月宮之說,因合用之,專寫釵盒情緣,以《長生殿》題名,諸同人頗賞之。」「蓋經十餘年,三易稿而始成,予可謂樂此不疲矣」。洪昇爲追求戲劇情節結構的出新,三易其稿,最終突出了「釵盒情緣」,由此可見作者對藝術的執着追求。

《例言》第二段談《長生殿》對歷史題材的處理:「史載楊妃多污亂事,予撰此劇,止按白居易《長恨歌》、

陳鴻《長恨歌傳》爲之。而中間點染處，多采天寶遺事楊妃全傳。若一涉穢跡，恐妨風教，絶不闌入，覽者有以知予之志也。」

《例言》第三段論《長生殿》的音律：「棠村相國嘗稱予是劇乃一部鬧熱《牡丹亭》，世以爲知言。予自惟文采不逮臨川，而恪守韻調，罔敢稍有踰越。蓋姑蘇徐靈昭氏爲今之周郎，嘗論撰《九宮新譜》，予與之審音協律，無一字不慎也。」《長生殿》嚴於音律，歷來爲論曲者所稱道，王季烈《螢廬曲談》説洪昇能恪守韻調，無一字一句踰越，爲近代曲家第一。

《例言》最後兩段專講演出問題。文中提到：「今《長生殿》行世，伶人苦於繁長難演，竟爲傖輩妄加節改，關目都廢。」洪昇友人吳舒鳧更定二十八折，「取簡便當覓吳本教習，勿爲傖誤可耳。」《例言》還强調，是書「義取崇雅，情在寫真」，因此演出格調要高，不能「作三家村婦醜態，既失蘊藉，尤不耐觀。」並提出戲劇排場要符合戲劇情景的特定求，「情事乖違」地片面追求舞臺的熱鬧，「俱屬荒唐。」

《自序》和《例言》關於《長生殿》的論述，對於研究洪昇的文藝觀點，理解《長生殿》的主題思想都有重要的參考價值。（馬美信）

# 《桃花扇》小引、凡例

〔清〕 孔尚任

《桃花扇》小引、凡例，兩篇。清孔尚任撰。《小引》作於清康熙三十八年（一六九九），《凡例》亦作於康熙年間，具體年分不詳。兩文均刻於《桃花扇》卷首，主要版本有：清康熙四十七年（一七〇八）刻本、清嘉慶二十一年（一八一六）刻本、清光緒二十一年（一八九五）蘭雪堂刻本、民國暖紅室刻本、梁啓超注本、民國十九年（一九三〇）掃葉山房石印本、一九五九年人民文學出版社排印本。

孔尚任（一六四八——一七一八），字聘之，又字季重，號東塘，別號岸堂，自署雲亭山人。山東曲阜人。孔子六十四代孫。康熙六年（一六六七）前後考取秀才。十七年（一六七八），隱居石門山讀書。二十年（一六八一）以捐納爲國子監生。二十三年（一六八四），清聖祖玄燁南巡，途經曲阜，孔尚任被薦講經，受到玄燁賞識，破格錄用。次年，入京爲國子監博士。二十五年（一六八六），往揚州參加疏浚黃河海口工程，結識了冒襄、黃雲、宗元鼎、鄧漢儀等明末遺民。二十八年（一六八九）離楊返京，先後任户部主事、員外郎。三十八年（一六九九），《桃花扇》傳奇問世。此劇創作始於孔尚任未出任時，歷經十餘年的慘淡經營，三易稿而始成。三十九年（一七〇〇），被罷官，兩年後回到故鄉。歷游山西、湖北、淮揚等地。康熙五十七年（一七一

八）卒於家。著有傳奇《桃花扇》、《小忽雷》（與顧彩合著），詩文集《石門集》、《湖海詩集》、《岸堂文集》等。生平具見《國朝耆獻類徵》（初編）卷一四二、《國朝詩人徵略》（初編）卷一三、《乾隆曲阜縣志》卷八七、袁世碩《孔尚任年譜》。

《小引》是一篇簡論傳奇特點和《桃花扇》旨趣的短文。文章首先指出戲曲是一門綜合藝術、「凡詩賦」詞曲、四六、小說家，無體不備。至於摹寫須眉，點染景物，乃兼書苑矣。「由於戲曲具有高度的綜合性，因而能更廣泛地發揮其社會作用：「其旨趣實本於三百篇，而義則春秋，用筆行文，又左、國、太史公也。於以警世易俗，贊聖道而輔王化，最近且切。」《小引》接着便談到《桃花扇》的認識和教化作用：「《桃花扇》一劇，皆南朝新事，父老猶有存者。場上歌舞，局外指點，知三百年之基業，隳於何人？敗於何事？消於何年？歇於何地？不獨令觀者感激涕零，亦可懲創人心，爲末世之一救矣。」

《凡例》計十六條，是孔尚任創作《桃花扇》的經驗總結，頗多創見。其一論此劇之結構：「劇名《桃花扇》，則桃花扇譬則珠也，作《桃花扇》之筆譬則龍也。穿雲入霧，或正或側，而龍睛龍爪，總不離乎珠；觀者當用巨眼」。「此劇以侯、李愛情的信物桃花扇貫串始終，圍繞着扇子將「離合」與「興亡」兩條綫索編織在一起，使劇情的進展既變幻莫測而又有條不紊。《桃花扇》結構之嚴密完整，在古典戲曲中首屈一指。

《凡例》之二論此劇的歷史真實性：「朝政得失，文人聚散，皆確考時地，全無假借。至於兒女鍾情，賓客解嘲，雖稍有點染，亦非烏有子虛之比。」孔尚任强調戲曲創作必須真實，劇中的人物和事件不可違背歷史事實，但並不排斥必要的藝術虛構。

《凡例》之三論戲曲排場：「排場有起伏轉折，俱獨闢境界，突如而來，倏然而去，令觀者不能預擬其局

面。凡局面可擬者，即厭套也」，提出戲曲創作應運用「懸念、」「突轉」等手法獨闢新境，再現現實生活的豐富性和複雜性。

《凡例》之四論戲曲結構必須嚴謹：每齣脈絡聯貫，不可更移，不可減少。非如舊劇，東拽西牽，便湊一齣。

《凡例》之五至十二各條，專論曲詞、賓白。《凡例》嚴格區別了詞曲與說白的不同作用：「詞曲非浪填，凡胸中情不可說，眼前景不能見者，則借詞曲以詠之」。「若應作說白者，但入詞曲，聽者不解，而前後間斷矣。」凡描摹人物的環境與內心活動時用詞曲，體現了戲曲的「寫意」特點。一般事實的說明，情節的交代，則通過說白表現。關於曲詞的創作，《凡例》提出「制曲必有旨趣，」「列之案頭，歌之場上，可感可興，」要求曲詞富有文學性和音樂性。强調曲詞「全以詞意明亮爲主」，既不能爲合律而害詞意，又不能濫用典故，「露餖飣堆砌之痕。」在說白方面，主張「寧不能俗，不肯傷雅。」

《凡例》之十三提出演員的舞臺動作應該形象生動地刻畫出人物的面貌神情。「如白描人物，頭面眉畢現」，「其面目精神，跳躍紙上，勃勃欲生。」第十四條論角色的分工，認爲處理人物不能臉譜化，「潔面花面，若人之妍媸然，當賞識於牝牡驪黃之外耳」。第十五條講上下場詩，應革去用「舊句」、「俗句」、「集唐」的時尚濫套，而「創爲新詩」。

《凡例》最後一條論《桃花扇》的關目處理：全本四十齣，其上本首試一齣，末閏一齣，下本首加一齣，末續一齣，又全本四十齣之始終條理也。有始有卒，氣足神完，且脫去離合悲歡之熟徑，謂之戲文，不亦可乎？《桃花扇》上本開首試一齣《先聲》，下本開首加一齣《孤吟》，是上下本的序幕；上本末了閏一齣《閑話》，是

上本的小結場；下本末了續一齣《餘韻》，是全本的總結場。用這樣的關目處理來加緊全劇的結構是前代傳奇里所没有的，全劇以《餘韻》結場，擺脱了大團圓的傳奇習套，從個人的離合之情上升到歷史的興衰之感，創造出一個意境深遠的悲劇結局。

《小引》和《凡例》是作者創作實踐的總結，故所論既有獨特的見解，又切合實際，對於中國古代的戲曲理論和創作的發展産生了較大的影響。（馬美信）

# 製曲枝語

〔清〕黄周星

《製曲枝語》，一卷。清黄周星著。原附於《夏爲堂集》《人天樂》傳奇卷首。專論曲的作法。《夏爲堂集》有清康熙間刻本；《人天樂》傳奇除《夏爲堂集》原刻本外，尚有《古本戲曲叢刊》第三集影印本。單行的《製曲枝語》，有三種版本：一、張潮輯《昭代叢書》本；二、鄧實輯《美術叢書》第二集所收本；三、據《昭代叢書》重排的《新曲苑》本。

黄周星（一六一一——一六八〇），字景虞，號九烟，别號圃庵、而庵、沃汰主人、笑蒼道人等。又名黄人，字略似，别號半非道人，鍋巴老爹。周星生平，各家所説不一：有説他本姓黄，湖廣湘潭人，幼年家貧，送

與上元周姓作養子，一說本上元人，育於楚湘周氏；一說本姓周，育於上元黃氏。初名周星，明崇禎三年（一六四〇）中進士，除户部主事，改姓黃，以周星爲名。明亡不仕。寒暑不易衣冠，往來吳越間，以教經餬口。生性正直忠厚，好濟人利物而真率少文，剛腸疾惡，自刻一印曰「性剛骨傲，腸熱心慈」。詩文書畫篆刻，無不精妙，由於亡國之痛，常懷悲憤，年七十，自撰墓志。作《解脫吟》十二章，縱酒一斗，大醉，投水而死，生平史料明文書局印行《清代傳記叢刊》第二十輯《清詩紀事初編》、第六十八輯《明遺民錄》和第六十九輯《小腆紀傳》等書。

《製曲枝語》凡十條，專論戲曲作法。其主要理論精神爲：少引聖籍，多發天然，雅俗共賞，以趣感人。與詩詞相比，黃周星認爲曲有「三難」、「三易」。所謂「三難」，「叶律一也，合調二也，字句天然三也。」總之，詩降而詞，詞降而曲，「三仄更須分上去，兩平還要辨陰陽」，名爲愈趨愈下，實則愈趨愈難。所謂「三易」，「可用襯字襯語。一也；一折之中，韻可重押，二也；方言俚語，皆可驅使，三也。是三者，皆詩文所無，而曲所有也。」

對於作曲，黃周星主張「發天然」、「能感人」，他集中論道：「曲之體無他，不過八字盡之，曰『少引聖籍，多發天然』而已，製曲之訣無他，不過四字盡之，曰『雅俗共賞』而已。論曲之妙無他，不過三字盡之，曰『能感人』而已。感人者，喜則欲歌、欲舞，悲則欲泣、欲訴，怒則欲殺欲歌：生趣勃勃，生氣凜凜之謂也。噫，興觀群怨，盡在於斯，豈獨詞曲爲然耶！」

對於「雅俗共賞」，黃周星又以「趣」字總而括之。他說：「古云：『詩有別趣』，曲爲詩之流派，且被之絃歌。自當專以趣勝。今人遇情境之可喜者，輒曰『有趣！有趣！』則一切語言文字，未有無趣而可以感人者。

趣非獨於詩酒花月中見之，凡屬有情，如聖賢、豪傑之人，無非趣人；忠、孝、廉、節之事，無非趣事。知此者，可與論曲。」

由於重天然，求生趣，所以黃周星針對現實又有「三憎」之論。他說：「余最恨今之製曲者，每折之中，一調或雜數調，一韻或雜數韻」。這是一憎；「余尤恨今之割湊曲名以求新異者。」這是一憎；「余見新舊傳奇中，多有填砌彙書，堆垛典故，及琢鍊四六句，以示博麗精工者，望之如餖飣牲筵，觸目可憎。」這又是一憎。

相對「三憎」，黃周星又有「三取」之說。他說：「曲至元人，尚矣；若近代傳奇，余惟取湯臨川《四夢》；……近日如李笠翁十種，情文俱妙，允稱當行。此外盡有才調可觀，而全不依韻，……無異彈唱盲詞，殊爲可惜。」

《製曲枝語》文字不多，但所論卻頗爲精當，基本思想與王驥德和李漁多有相同，值得重視。

（李勝利）

# 第七才子書

〔清〕毛綸

《第七才子書》，又名《第七才子書琵琶記》，六卷。清毛綸評點。書成於清康熙年間。主要版本有：清

經綸堂刻本、清蘇州坊刻巾箱本、清映秀堂刻本、清書林龍文堂刻本、清張之振刻三益堂印本、清光緒石印本等。

毛綸，字德音，晚年自號聲山。長洲（今江蘇蘇州）人。家庭貧困，好學不倦，中年時雙目失明。康熙五年（一六六六）前後尚在世。

《第七子才書》是一部評點《琵琶記》的著作，系毛綸失明後口授，由其子毛宗崗錄成書。卷首有康熙四年（一六六五）吳儂悔庵序、康熙五年浮雲客子序、雍正十三年（一七三五）程自莘序，及作者所撰自序、總論、參論、還錄有王世貞、湯顯祖、徐渭、李贄、王思任、陳繼儒、馮夢龍等前賢評語。此書模仿金聖嘆評點《西廂記》的方法，分析《琵琶記》的思想和藝術特色，並在理論上有所發揮。

此書《自序》通過《琵琶》與《西廂》的比較，贊揚《琵琶記》言情合乎禮義，爲文典雅純正，文云：「王實甫之《西廂》，其好色而不淫者乎？高東嘉之《琵琶》，其怨悱不亂者乎？《西廂》近於風，而《琵琶》近於雅，雅似風而加醇焉」。《自序》認爲《琵琶》勝過《西廂》處有二：一曰情勝，一曰文勝。兩劇皆言情，「然《西廂》之情，則佳人才子花前月下私期密約之情也；《琵琶》之情，則孝子賢妻敦倫重誼纏綿悱惻之情也」；「《西廂》之情而情者，不善讀之，而情或累性。《琵琶》之情而性者，善讀之，而性見乎情，夫是之謂情勝。兩劇皆爲妙文，然《西廂》往往雜用方言土語，而《琵琶》無之，《西廂》之文艷，乃艷不離野者，讀之反覺其文不勝質，《琵琶》之文真，及真而能典者，讀之自覺其質極而文」。

《總論》對《琵琶記》的思想意義和藝術成就作了提綱絜領的分析。《總論》承襲舊說，力主《琵琶記》爲諷王四而作，其主旨是通過表彰蔡伯喈「全忠全孝」來批評不忠不孝之徒，借孝子忠臣、義夫節婦之事爲天下

人作榜樣。因此「《琵琶記》並不是傳奇，人家子弟斷不把《琵琶記》來當作傳奇看」。《總論》推崇《琵琶記》用筆深得虛實相生，以形傳神之妙：「才子之文，有着筆在此而注意在彼者，譬之畫家，花可畫而花之香不可畫，於是舍花而畫花傍之蝶，非畫蝶也，仍是畫花也」。劇中對每一個人每一件事，無分主次、大小，「無不描頭畫角，色色入妙」，「博兔搏象，俱用全力」，同時又「分清賓主」，「正筆閑筆，又有輕重詳略之分」。《總論》指出，《琵琶記》對於「書中緊要處」一手抓住，一口噙住，卻於此處之上下四方，千回百折，左盤右旋，極縱橫排宕之致，使觀者眼光霍霍不定，斯稱真正絕世妙文」。一部《琵琶記》，作者所注意處，前面是《官媒議婚》一篇，後面是《書館悲逢》一篇。《總論》還談及此劇結構之嚴謹完整：「文章有步驟不可失，次序不可闕者，如牛氏規奴爲金閨愁配張本，金閨愁配爲幾言諫父張本，……總之，才子作文，一氣貫注，增之不成文字，減之亦不成文字」。

《第七才子書》的每一齣總評和批語，對《琵琶記》作了更爲具體、細致的研究，其中不乏精彩的見解。如《副末開場》一齣總評闡述此劇的悲劇力量說：「文章之妙，不難於令人笑，而難於令人泣。蓋令人笑者，不過能樂人，而令人泣者，實有以動人也。夫動人而至於泣，必非佳人才子、神仙幽怪之文，而必其爲忠貞節孝之文可知矣」。《春宴杏園》總評論此劇針綫之密云：「善文者，有一篇全部大文於胸中，則其於每段小文之內，必處處提照章旨，回顧本色，若有一處疏漏，即全部綫索皆脫矣。如此篇寫宮花、寫紅樓、寫玉鞭、寫笙歌、寫題詩、寫飲酒，無數絢爛文字，皆旁筆也。其正筆只在『未許嫦娥愛少年』一句，爲後文辭婚伏綫，又只在『高堂菽水誰供奉』一句，爲後文辭官伏綫。極濃鬱處，忽着一極淡之語，極熱鬧處，偏下一極冷之言，點睛着眼賴有此筆」。《義食賑濟》總評談此劇情節安排之曲折：「此篇之曲折有四：請糧忽然無糧，一曲也，責

里正而無糧又變爲有糧，二曲也；糧被奪而有糧又變爲無糧，三曲也；遇張公而無糧又變爲有糧，四曲也。其曲折處令人不測，文章之法固應如是」。《强就鸞鳳》總評分析了此劇在刻畫人物上的成就：「最難下筆者莫過於《强就鸞鳳》之一篇矣。夫就而曰强，寫其歡笑不得；强而既就，寫其啼哭又不得，」「今看東嘉，偏能逞好手，寫出狀元此時既不敢啼，又不忍笑。一段真情至理，如絲蘿附喬木，聊爲勉强應酬之言，而對華堂而念高堂，對新人而思舊人，亦略見其俛首斂容，無聊無賴之致。此真文之濃淡適宜，輕重合度者也」。《糟糠自厭》總評論述此劇曲文之藝術特色說：「《詩》三百篇，賦中有比，比中有賦者多矣，然文思之靈變、文情之婉折，未有如《琵琶》之寫吃糠者也。看他始以糠之苦比人之苦，繼以糠與米之分離，比婦與夫之相別，繼又以米貴而糠賤，比婦賤而夫貴，繼又以米去而糠不食，比夫去而婦不能養，末又以糠有人食猶爲有用，而己之死而無用並不如糠。柔腸百轉，愈轉愈哀，妙在不脫本題，不離本色。」

《第七才子書》通過評點《琵琶記》，總結了戲曲創作的藝術規律。雖其所論未脫離明代曲論和金聖歎批評《西廂記》的範圍，但某些具體論述有所發展，因而成爲清代頗具影響的一種《琵琶記》評點本。

（馬美信）

# 南曲入聲客問

〔清〕毛先舒

《南曲入聲客問》，又作《南曲入聲答問》或《南曲入聲答客問》，一卷。清毛先舒著。主要版本有《昭代叢書》本，《新曲苑》本，《古典戲曲聲樂論著叢編》本及《中國古典戲曲論著集成》第七輯所收本。

毛先舒（一六二〇——一六八八），字稚黃，後更名騤，字馳黃，浙江仁和（錢塘）人。明末諸生，父殁，棄諸生不求聞達。少年曾師事陳子龍，又從劉宗周講學。西泠十子之一，與毛際可、毛奇齡并稱「浙中三毛，文中三豪」。工詩，尤精韻學。其論文曰：文須有根柢，如草木之有根荄也。心以誠通，氣以厚養，益以虛受，慧以靜生。誠厚虛靜四字，文章本根。其論韻，以爲字有聲、有音、有韻，韻爲尤要。卒年六十九歲，所著有《思古堂全集》十四種，主要有《思古堂集》、《東苑文鈔》、《詩鈔》、《蕊雲》、《晚唱》諸文集，有《聲韻叢說》、《韻學通指》、《韻問》、《南曲正韻》諸韻書。

《南曲入聲客問》前有歙縣張潮的題辭，後附毛先舒《歌席解紛偶記》和張潮的跋，以主客答問爲形式，補述《南曲正韻》、《韻學通指》等書所未盡的南曲入聲字的演唱問題。其觀點可以張潮題辭中的一句話來概括：以入聲單押，隨調之所宜而唱之。

客問的第一個問題是：《南曲正韻》既以入聲單押，不雜三聲，但作三聲唱，等於仍以入派三聲，爲何不直接將入聲隸入三聲。毛先舒認爲，北曲之入隸三聲，派有定法，音變腔不變；南曲之入隸三聲，派無定法，腔變音不變。如果象北曲那樣，竟廢卻入聲，不僅難於分派，而且四聲不完，「所以別出單押之法，而隨譜變腔爲定論也」。再者，南曲本係填詞而來，「詞家原備有四聲，而平、上、去韻可以通用，入聲韻則獨用，不涵三聲」，今「單押入聲，政與填詞家法脗合」。

客問的第二個問題是：《說韻》一書，爲何不更設一法、使入作入唱，不變三聲。毛先舒認爲，「斯固事理之不得已者也」，入之爲聲，詘然而止，一出口後，無復餘音，而歌必窈裊而作長聲，勢必流入於三聲而後始成腔。他在解釋南曲爲何不能如北曲那樣入派三聲時指出，北人口語無入聲，凡入聲皆作平、上、去呼之，北曲徒北音，故有周挺齋《中原音韻》入派三聲之說；南曲則不同，南有入聲，原不作平、上、去呼之，南曲從南音，則「自應更爲標部而單押矣」，歌須曼聲，入便難唱，則「自應隨譜之三聲作腔矣」。

文末附錄《歌席解紛偶記》以一首《黃鶯兒》首句（纖手白於綿）中的「白」字爲例作了具體分析。

《南曲入聲客問》一文，既注意到了南曲有入聲的實際情況，又能注意到戲曲中入聲不能曼歌的實際困難，從而提出隨通三聲而唱的理論，正當可行。對當時歌壇上如何處理南曲入聲的糾紛，頗有參考價值。

（李勝利）

# 詞曲

〔清〕黄圖珌

《詞曲》，一篇。清黄圖珌著。爲黄氏《看山閣集閒筆》卷三《文學部》中的一章。《看山閣集閒筆》祇有《看山閣集》本，《看山閣集》祇有乾隆十年（一七四五）刻本。

黄圖珌（一七〇〇——？），字容之，别號蕉窗居士、守真子，江蘇松江（今上海市）人，雍正間官杭州、衢州同知，乾隆間卒。作有傳奇《雷峰塔》、《棲雲石》、《夢釵緣》、《解金貂》、《梅花箋》、《溫柔鄉》六種，另有《看山閣集》，其中包括《看山閣集閒筆》十六卷。《看山閣集閒筆》分人品、文學、游戲等八部，文學部又分文章、詩賦、詞曲、詩書、法書、圖畫六章。

《詞曲》分爲詞采、詞旨、詞音、詞氣、詞情、詞調、曲調宜高、有情有景、詞宜化俗、贈字、犯調、曲有合情、南北宜别、情不斷等十四條，是黄圖珌有關詞曲創作的理論闡述，其主要見解在他的後識中曾自加説明：

「余自小性好填詞，時窮音律。所編諸劇，未嘗不取古法，亦未嘗全取古法。每於審音、煉字之間，出神入化，超塵脱俗，和混元自然之氣，吐先天自然之聲，浩浩蕩蕩，悠悠冥冥，直使高山、巨源、蒼松、修竹、皆成異響，而調亦覺自協。頗有空靈杳渺之思，幸無浮華鄙陋之習。毋失古法，而不爲古法所拘，欲求古法，而不

期古法自備。」

這種對出神入化，超塵脫俗、空靈杳渺，自出機杼之境界的追求，散見於全文十四條中，《詞氣》一條，以形象的語言强調了這種對「化工」之美的追求：

「詞之有氣，如花之有香，勿厭其穠艷，最喜其清幽，既難其纖長，猶貴其純細，風吹不斷，雨潤還凝。是氣也，得之於造物，流之於文運，繚繞筆端，盤旋紙上，芳菲而無脂粉之俗，蘊藉而有麝蘭之芳，出之於鮮花活卉，人之於絕響奇音也。」

這條內容幾乎包括了詞采、詞旨、詞情、有情有景、詞宜化俗，情不斷等多條的內容。

在前言中，黃圖珌認爲「曲之難，實有於詞倍焉」，兩相比較，「曲貴乎口頭言語，化俗爲雅；詞難於景外生情，坐人意表」。在結尾，黃圖珌推《琵琶》爲「南曲之宗」，《西廂》爲「北調之祖」。認爲前者調暢音和，便於歌唱，但比後者多陳腐之氣，情景之思不及，僅屬畫工，非化工也。

主要校註本爲《中國古典戲曲論著集成》所收本。主要研究著作見葉長海《中國戲劇學史稿》。

（李勝利）

# 樂府傳聲

〔清〕徐大椿

《樂府傳聲》，一篇，清徐大椿著。成於乾隆九年（一七四四）。主要版本有清乾隆十三年（一七四八）豐草亭原刻本；清咸豐九年（一八五九）真州吳桂重刻本；《新曲苑》本；《古曲戲曲聲樂論著叢編》本；《中國古典戲曲論著集成》所收本。

徐大椿（一六九三——一七七二），又名大業，字靈胎，晚號洄溪老人。江蘇吳江人。其父徐釚即《詞苑叢談》作者，大椿生有異稟，聰强過人。爲諸生，勿屑，去而窮經，探研易理，好讀黃老與陰符家言，凡星經地志、九宮音律，靡不通究，尤邃於醫，世多傳其異跡，目爲「神醫」，著有《難經釋》、《神農本草經百種錄》、《傷寒類方》、《醫學源流論》等多種醫書。又稟承家學，精於度曲，作有《洄溪道情》、《樂府傳聲》。生平史料見《清史稿列傳》、《國朝耆獻類徵初編》等書。

《樂府傳聲》前有胡彥穎、唐紹祖、黃之雋的序題及徐大椿自序，吳桂刻本增加無我道人、王葆心序文及「牌調各有定譜」等四節，正文凡三十五條，係從口法、字音、宮調諸方面詳細剖析戲曲發聲歌唱的原理、技巧等的專門著作。其主要內容有以下幾個方面：

一、總論。在《樂府傳聲・自序》中，徐大椿認爲，樂之成有七個方面：「一曰定律呂，二曰造歌詩，三曰正典禮，四曰辨八音，五曰分宮調，六曰正字音，七曰審口法。」如果七法之中，不能通兼，則學士大夫可以分習「律呂、歌詩、典禮」，樂工可以分習「八音之器」，至於「宮調、字音、口法」則爲「唱曲者」「所不可不知」，《樂府傳聲》的重點即集中在對唱曲者如何傳聲的論述之中。其原因在於，《自序》認爲，「律呂、歌詩、典禮」可以書傳，「八音」可以譜定，「宮調」可以類分，「字音」可以反切別，惟有「口法」則「字調各別」，全在發聲吐字之際，理融神悟，口到音隨」，因而「日變曰亡」，令人擔憂，徐大椿就是針對這種情況起而「作傳聲若干篇」，仔細研究「口法」問題的。

《源流》條主要介紹南北曲中腔調的流變，對這種變比，作者認爲「此乃風氣自然之變」，相仍無害，不必依樣畫葫蘆，也不可能全部依樣畫葫蘆。「蓋天地之元聲，未嘗一日息於天下」，腔板雖變，口法與宮調不變，「苟口法宮調得其真，雖今樂猶古樂也」。徐大椿這種對今古的看法相當辨證，其中再次顯出對「口法」的重視。

《元曲家門》條中，徐大椿認爲曲體與詩詞之別在於「取直而不取曲，取俚而不取文，取顯而不取隱。蓋此乃述古人之言語，使是愚夫愚婦共見共聞，非文人學士自吟自咏之作也。」注意到戲曲藝術的觀衆層次是古代曲論的優良傳統，徐大椿進而提出：「但直必有至味，俚必有實情，顯必有深意，隨聽者之智愚高下，而各與其所能知，斯爲至境。又必觀其所演何事，如演朝廷文墨之輩，則詞語仍不妨稍近藻繪，乃不失口氣；若演街巷村野，則鋪述竟作方言可也。總之，因人而施，口吻極似，正所謂本色之至也。「此元人作曲之家門也。」

二、口法。這一部分包括了有關五音、四呼的問題，是本文論述的一個重點。所謂「五音」，指喉、舌、齒、牙、脣，「字之所從生」，實即發音部位。所謂「四呼」，指開、齊、合、撮，「字之所從出」，實即發音方法。徐大椿認爲，五音各有四呼，五音爲徑，四呼爲緯，形成「大、小、闊、狹、長、短、尖、鈍、粗、細、圓、扁、斜、正」種種不同的聲音。假如掌握了五音四呼的口訣，則形準字真，「人之聽之，無不知其爲何字，雖絲竹雜合，不能奪而亂之矣」。

徐大椿還認識到，口訣大端雖不外五音四呼，但細分起來仍有無窮等級，也就是說，五音之正聲易辨，而交界之間卻難分辨，「有張口者，有半張者；有閉口者，有半閉者；有先張後閉者，有先閉後張者；……以上諸條，互相出入，不可勝計。其外又有落腮、穿齒、穿牙、覆脣、挺舌、透鼻，種種諸法，不可枚舉」。

總之，不管五音四呼還是喉有中旁上下、鼻音、閉口音，其目的總在「審其字聲從口中何處着力」，即知其形於長短闊狹之內居於何等，以便將其「識真念準」，使人一聽而知爲何字。

三、字音。這一部分主要論述四聲及其歸韻、收聲的演唱技巧，包括四聲各有陰陽、平上去入唱法及歸韻、收聲、交待諸條。

徐大椿認爲，四聲四呼，只能於出字之時，分別字頭，至出字之後，引長其響，則屬公共之響，況有絲竹之和，所以極易混聲，因此，還要注意歸韻收聲。交待清楚，以使字字「清澈」。對四聲的唱法及「交待」技巧，徐大椿都有相當詳細的論述，諸如「一字之音，必有首腹尾，必尾音盡而後起下字，而下字之頭尤須用力」等語隨處可見。

四、宮調及頓挫、輕重等技巧。在論述了口法與字音的種種理論與技巧外，徐大椿又以相當的篇幅論述

宮調及一些重要演唱技巧諸如起調、斷腔、頓挫、輕重、徐疾、重音疊字、高腔輕過等等。關於「宮調」，徐大椿接受了傳統的看法，認爲一定的宮調有大致一定的聲情特點，如黃鐘宮富貴纏綿，南呂調感嘆傷悲之類，好的創作應作到「詞調相合」，否則唱者的「從調則與事違，從事則與調違」，無所適從，難以唱出神理。徐大椿重視「起調」，他說：「通首之調，皆此字領之；通首之勢，皆此字蓄之；通首之神，皆此字貫之；通首之喉，皆此字開之」。唱者當善於起調，先聲奪人，抓住觀衆。關於「斷腔」，徐大椿認爲是北曲的演唱特徵，其具體方式又多種多樣。他通過南北曲的比較指出：「蓋南曲之斷，乃連中之斷，不以斷爲重；北曲未嘗不連，乃斷中之連，愈斷則愈連，一應神情，皆在斷中頓出。故知斷法之精微。則北曲之神理，思過半矣。」「頓挫」是不同於「斷腔」的又一唱曲技巧，「頓挫者，曲中之起倒節奏；斷者，聲音之轉折機關」。好的頓挫處理，以弄通「文理」爲基礎，能有效地達到形神畢出，曲情宛然的藝術效果，「頓挫得款，則其中之神理自出，如喜悅之處，一頓挫而和樂出；傷感之處，一頓挫而悲恨出；……此曲情之所最重也。」《輕重》條論聲音之强弱，輕重不同，聲音的情感色彩不同，「輕者，鬆放其喉，聲在喉之上一面，吐字清圓飄逸之謂。重者，按捺其喉，聲在喉之下一面，吐字平實沈著之謂」。《徐疾》條論聲音的快慢，其具體處理方式也多種多樣，「始唱少緩，於唱少促，此章法之徐疾也；閑事宜緩，急事易促，此時勢之徐疾也；摹情玩景宜緩，辯駁趨走宜促，此情理之徐疾也。」徐疾還應遵守一定的「度」，「徐必有節，神氣一貫。疾亦有度，字句分明。」

五、曲情。《樂府傳聲》的重點在於講論發聲歌唱的技巧，但在論述之中，又始終堅持聲情兼重的原則，反對純爲唱而唱。因聲害詞。《曲情》條中指出：「唱曲之法，不但聲之易講，而得曲之情爲尤重。」其理由在於：「聲者衆曲之所盡同，而情者一曲之所獨異」，如果唱者不得其情，邪正不分，悲喜無別，「即聲音絶妙，

而與曲詞相背，不但不能動人，反令聽者索然無味矣。」其尋求途徑爲，不僅於「口訣」內求之，而且要「設身處地，摹仿其人之性情氣象」，然後「形容逼真，使聽者心領神會，若親對其人。」

《樂府傳聲》相當全面、細致地對戲曲發聲演唱的理論技巧、進行了論述，在中國戲曲史上是不可多得的。胡彥穎序中評道：「夫聲出於口，非審口法，則開合發收混矣。聲本於字，非正字音，則陰陽平仄淆矣。聲寄於調，非別宮調，則字句雖符，腔板全失，而曲不可問矣。此書不但爲時伶下鍼砭，爲元曲留面目，並古今樂部之節奏曲折，可由此而推測其萬一，其功豈淺鮮哉！」此言良是。對唱曲藝術的經驗總結及理論研究，自元代燕南芝庵的《唱論》、明代魏良輔的《曲律》到清人徐大椿的《樂府傳聲》，是曲史上三塊重要的里程碑，就研究對象的寬泛性和論述的系統性科學性而論，《樂府傳聲》又更勝於前兩者，爲中國聲樂理論體系的建立作出了重要的貢獻。（李勝利）

# 閑情偶寄

〔清〕李漁

《閑情偶記》，十六卷。清李漁撰。主要版本有：一、清康熙十年（一六一七）翼聖堂刻本，題曰《笠翁秘書》第一種。二、清雍正八年（一七三〇）芥子園刻《笠翁一家言》全集本。此本合併原來十六卷爲六卷，書名

改題爲《笠翁偶集》。三、《文藝叢書》本。此本止摘錄其中《詞曲》、《演習》二部，名爲《李笠翁曲話》，一九二五年上海梁溪圖書館排印。四、《新曲苑》本。止摘錄《詞曲》、《演習》二部，題爲《笠翁劇論》。五、《中國古典戲曲論著集成》本。止摘錄《詞曲》、《演習》二部，一九五九年中國戲劇出版社排印。

李漁（一六一〇——一六八〇），本名仙侶，號天徒，於改名漁，字笠翁，又名笠鴻、謫凡。別署笠道人，湖上笠翁、覺世稗富、隨庵主人、新亭樵客等。浙江蘭溪人。年青時幾次參加鄉試，均落第。弘光元年（一六四五），在金華同知許檄彩處作幕賓。順治五年（一六四八）以後，移居杭州，靠賣文度日，他的小說和戲曲作品大部份寫於此時。順治十四年（一六五七）前後，遷往金陵，開設芥子園書鋪，編寫出版書籍，還以家姬組成戲班，周游各地，籍此結交達官貴人，博取餽贈。康熙十六年（一六七七）返回杭州，三年後病故。生平著作甚豐，作有傳奇《奈何天》、《比目魚》、《蜃中樓》、《憐香伴》、《風箏誤》、《慎鸞交》、《凰求鳳》、《巧團圓》、《玉搔頭》、《意中緣》十種，合稱《笠翁十種曲》；詩文集《一家言》；小說《織錦迴文傳》、《十二樓》、《無聲戲》；編輯《芥子園畫譜初集》、《資治新書》等。

《閑情偶記》包括《詞曲》、《演習》、《聲容》、《居室》、《器玩》、《飲饌》、《種植》、《頤養》八部，內容涉及飲食養生、園林建築、種花選美、戲劇藝術諸方面。《詞曲》、《演唱》兩部專講戲劇創作和表現，《聲容部》在講述選姿買姬時，也談到培養演員的方法。

《詞曲部》共分《結構第一》、《詞采第二》、《音律第三》、《賓白第四》、《科諢第五》、《格局第六》六章，廣泛論述了戲曲結構、音律、語言、題材各方面問題，形成了完整、系統的戲曲創作方法論的理論結構。

《結構第一》突破前代曲論中填詞首重詞采或音律的慣例，强調劇本創作命題和結構的重要性：「填詞

首重音律，而予獨先結構者，以音律有書可考，其理彰明較著。……至於「結構」二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，」「故作傳奇者不宜卒急拈毫，袖手於前，始能疾書於後。有奇事，方在奇文。未有命題不佳，而能出其錦心，揚爲綉口者也。嘗讀時髦所撰，惜其慘澹經營，用心良苦，而不得被管弦、副優孟者，非審音協律之難，而結構全部規模之未善也。」「結構」即總體構思和布局設想，包括「戒諷刺」、「立主腦」、「脫窠臼」、「密針綫」、「減頭緒」、「戒荒唐」、「審虛實」七款。「戒諷刺」言戲劇的社會教化作用，指出「因愚夫愚婦識字知書者少，勸使爲善，誡使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法」，「是藥人壽世之方，救苦弭災之具」。反對把戲劇作爲報仇洩怨的工具，「凡作傳奇者，先要滌去此種肺腸，務存忠厚之必，勿爲殘毒之事」。「立主腦」提出戲曲的主要人物和事件要集中，情節結構要單一，文云：「古人作文一篇，定有一篇之主腦。主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然。一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，止爲一人而設。即此一人，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又止爲一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。」主腦即「作者立言之本意」，體現在作品里，就是集中反映作家創作旨意的貫串人物和情節。一個劇本若主腦未立「則爲斷綫之珠，無梁之屋」。「減頭緒」、「密針綫」講戲曲結構的緊湊和嚴密，認爲作劇應「一綫到底」，「並無旁見側出之情」，明代傳奇頭緒繁多，令觀衆如入山陰道中，應接不暇，便不能真正理解作品的意思。編劇猶如縫衣，「湊成之工，全在針綫緊密，一節偶疏，全篇之破綻出矣」，要求作者，「每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映；顧後者，便於埋伏」。這樣的作品，才能達到渾然一體，天衣無縫的藝術境地。「脫窠臼」論戲劇的新奇，提出「人惟求舊，物惟求新」，戲劇創作更應創新。「古人呼劇本爲『傳奇』者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名。可見非奇不傳。新，即奇之別名也」。

戲劇創作應追求新奇，並非提倡作家脫離現實胡編亂造，「戒荒唐」提出：「凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外」，「凡說人情物理者，千古相傳；凡涉荒唐怪異者，當日即朽」。現實生活中有取之不竭，用之不盡的創作素材，「世間奇事無多，常事爲多；物理易盡，人情難盡」，「性之所發，愈出愈奇，儘有前人未作之事，留之以待於人」，「即前人已見之事，儘有摹寫未盡之情，描畫不全之態。「審虛實」論及戲劇創作的虛構問題，認爲「傳奇無實，大半皆寓言耳」，作家必須對生活素材進行概括和提煉，才能寫出成功的劇本。同時指出處理現實題材和歷史題材之方法不同：「若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名，亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。若用往事爲題，以一古人出名，則滿場腳色，皆用古人，一姬人，捏一姓名不得；其人所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得」。

《詞采第二》論戲曲語言，分爲「貴顯淺」、「重機趣」、「戒浮泛」、「忌填塞」四款。「貴顯淺」主張戲曲語言的大衆化和通俗化，指出詩文之詞采貴典雅而賤粗俗，宜蘊藉而忌分明；詞曲不然，「話則本之街談巷議，事則取其直說明言。凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞」。「忌填塞」也說：「文章做與讀書人看，故不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深」。反對作曲詞，多引古事，疊用人名，直書成句，而主張深入淺出。「重機趣」說戲曲語言必須生動傳神，「機趣」二字，填詞家必不可少。機者，傳奇之精神；趣者，傳奇之風致。「機趣乃性中帶來」，「性中無此，做殺不佳。」「戒浮泛」論戲曲語言的性格化，要注意行當腳色的分別，生旦當雅，淨丑可以粗俗，應該「說何人肖何人，議某事切某事」，與戲劇規定的情景相符合。

《音律第三》論戲曲語言的音樂性，分爲「恪守詞韻」、「凜遵曲譜」、「魚模當分」、「廉監宜避」、「拗句難

好」、「合韻易重」、「慎用上聲」、「少填入韻」、「別解務頭」九款。這一部分，强調作曲必須遵照曲譜，嚴守音律，並提出一些技術性問題，多引用成說而較少創見。

《賓白第四》專論戲曲的唸白，分「聲務鏗鏘」、「語求肖擬」、「詞別繁減」、「字分南北」、「文貴精潔」、「意取尖新」、「少用方言」、「時防漏孔」八款。此章序論針對戲曲創作中重曲詞輕賓白的傾向提出，「曲之有白，就文字論之，則猶輕文之於傳注，就物理論之，則如棟梁之於榱桷，就人身論之，則如肢體之於血脈，非但不可相無，且覺稍有不稱，即因此賤彼，竟作無用觀者。故知賓白一道，當與曲文等視」。「聲務鏗鏘」要求賓白調聲協律，順暢清亮，與曲詞一樣具有音樂美。「語求肖似」强調劇中人物語言的形象化和性格化，要做到這一點，作家必須對角色的思想感情和心理特點有深切的體驗：「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非夢往神游，何謂設身處地。無論立心端正者，我當設身處地，代生端正之想，即遇立邪辟者，我亦當舍經從權，暫爲邪辟之思。便心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」。「詞別繁減」、「文貴潔淨」言賓白不宜簡略，否則劇情交代不清，但又忌冗長拖沓。詞之繁減，當視劇情而定，「多而不覺其多者，多即是潔；少而尚病其多者，少亦近無」。「意取尖新」言賓白要巧妙有新意，「令人眉揚目展，有如聞所未聞」，「白有尖新之文，文有尖新之名句，句有尖新之字，則列之案頭，不觀則已，觀則欲罷不能；奏之場上，不聽則已，聽則求歸不得」。「字分南北」提出曲分南北音，白隨曲轉，「此一折之曲爲南，則此一折之白，悉用南音之字；此一折之曲爲北，則此一折之白，悉用北音之字」。「少用方言」主張「凡作傳奇，不宜頻用方言，令人不解」，反對淨丑之白悉作姑蘇口吻。「時防漏孔」提醒作家要注意語言一致性，防止自相矛盾。

《科諢第五》論戲曲中插科打諢的手段，分「戒淫褻」、「忌俗惡」、「重關係」、「貴自然」四款。此章序論首

先指出：插科打諢雖爲填詞之末技，「然欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留神」。若一出戲，文字、情節俱佳，而科諢不佳，觀衆就會瞌睡。因而科諢「乃看戲之人參湯」，不可作小道觀。各款分論科諢之妙在於近俗，但不能流於淫褻，應「於嘻笑詼諧之處，包含絕大文章，使忠孝節義之心，得此愈顯」。科諢「妙在水到渠成，天機自露。我本無心說笑話，誰知笑話逼人來，斯爲科諢之妙境」。

《格局第六》論戲曲之格局體制，分「家門」、「冲場」、「出腳色」、「小收煞」、「大收煞」五款。大略言開場數語包括通篇，謂之「家門」。開場第二折爲「冲場」，務以寥寥數語道盡本人一腔心事，又蘊釀全部精神。劇中人主要角色不宜出場太遲。上半部最後一齣是小結，名爲「小收煞」，「宜緊忌寬」，「宜熱忌冷」。全劇結局爲「大收煞」，「此折之難」，在無包括之痕，而有轉圜圓之趣。

《演習部》論戲曲的演出，分爲《撰劇第一》、《變調第二》、《授曲第三》、《教白第四》、《脫套第五》五章。

《選劇第一》提出精心選擇劇本是演出成功的關鍵，「吾論演習之工而首重選劇者，誠恐劇本不佳，則主人之心血、歌者之精神，皆施於無用之地，使觀者口雖贊嘆，心實咨嗟，何如擇術務精，使人心口皆羨之爲得也」。選劇時當注意「別古今」、「劑冷熱」。「選劇授歌童，當自古本始。古本既熟，然後間以新詞，切勿先今而後古」。劇本要適合場上演出，吸引觀衆。戲文太冷，詞曲太雅，原足令人生倦。但有些劇本「外貌似冷，而中藏極熱，文章極雅，而情事近俗」，只需稍加潤色，播入管弦，仍可以取得很好的演出效果。

《變調第二》講劇本的改編問題。認爲文學藝術無不隨時更變，變則新，不變則腐，變則活，不變則板。傳奇尤其如此。演出舊劇，曲文與大段關目不可改，科諢與細微說白則不可不變，因爲「凡人作事，貴於見景生情。世道遷移，人心非舊，當日有當日之情態，今日有今日之情態。傳奇妙在人情，即使作者至今未死，亦當

與世遷移，自囀其舌，必不爲膠柱鼓瑟之談，以拂聽者之身」。

《授曲第三》提出授曲時要「解明曲意」，「知其意之所在」，唱出曲的精神，論述了演唱中「調熟字音」、「字忌模糊」、「曲嚴分合」等技巧問題，並涉及到戲曲音樂的伴奏原理。

《教白第四》從「高低抑揚」、「緩急頓挫」兩方面提示說白的訣竅。

《脫套第五》針對當時舞臺演出中存在的鄙習惡套，從衣冠、語言和科諢等方面提出了改革的意見。如衣冠穿戴要符合人物特定情境的需要，克服貴賤不辨，角色無分的現象。花面的語言，應和生、旦、外、末一樣，悉作官音，即作方言，亦隨地轉，如在杭州，即學杭人之話；在徽州，即學徽人之話。科諢要防止「戲中串戲」。不能任意增加一些鬧劇俗套的穿插，破壞全劇結構的完整。

《聲容部》包括《選姿第一》、《修容第二》、《治服第三》、《習技第四》四章，涉及演員的挑選、化粧和訓練三方面內容。

《選姿第一》提出在挑選女樂時，先要相面，相面必先相目，因爲「相人之法必先相心，心得而於觀其形體」，「察心之邪正，莫妙於觀眸子」。又提出「選貌選姿，總不如選態一着之爲要」，「態」即人的氣質和風致，不能通過「教」從外部造就它，即可以通過薰陶從內部變化它。

《修容》和《治服》兩章談化粧的方法，指出修飾應該自然，濃淡得宜，毫無造作。服裝要「相體裁衣，不得混施色相」。

《習技第四》闡述教習技藝的方法。提出「學技必先學文」，掌握文化是學習藝術的基礎。其次是通過習絲竹增强藝術修養。最於是學習歌舞，使演員「聲音婉轉」、「體態輕盈」，達到「不必歌而歌在其中」，「不必舞

而舞在其中」的境界。

《閑情偶記》在繼承明代曲論的基礎上，對我國古代戲劇的創作和演出作了系統的理論總結，成爲一部自成體系的戲劇著作。此書所論，涉及戲劇的創作、導演、演出舞臺效果、教學等各方面，提出了許多精辟的見解，不僅對於戲劇理論的發展產了深遠影響，而且對於今天的戲劇創作、演出和研究具有一定的參考價值。

關於《閑情偶記》的研究著作，有李德厚《李笠翁曲話譯注》、徐壽凱《李笠翁曲話注釋》、陳多《李笠翁曲話》、杜書瀛《論李漁的戲劇美學》等。（馬美信）

# 雨村曲話

〔清〕李調元

《雨村曲話》，二卷。清李調元著。現存版本有：《函海》本，李調元輯刻，有乾隆四十九年（一七八四）初刻本及嘉慶、道光、光緒重刻本；《曲話三種》本，清末無名氏鈔輯；《曲苑》本；《重訂曲苑》本；《增補曲苑》本；《中國古典戲曲論著集成》本，係據《曲話三種》本排印。

李調元（一七三四——一八〇二），字羮堂，又字贊庵，鶴洲，號雨村，別號童山蠶翁。四川羅江縣（今四

川德陽縣)人。乾隆二十八年(一七六三)進士，由吏部文選司主事還考功司員外郎。後官直隸通永道，因彈劾永平知府反遭攻訐，發遣伊犁，到乾隆五十年(一七八五)才得以母老贖歸。晚年潛心著述，有《童山詩集》、戲曲理論著作《曲話》、《劇話》，並輯刻自漢代以來四川文人及他自己的著作一百六十餘種，題名《函海》。其他著作不下數十種。《清史列傳》、《國朝耆獻類徵》、《國朝先正事略》皆有傳。

《雨村曲話》是一部戲曲批評的論著。卷首自序闡述了作者的戲曲觀，上卷開頭介紹曲的淵源和元曲的形成，接着評論元代的作家、作品，下卷專門詳論明清作家、作品。

《雨村曲話序》主要論述了戲曲「以情設教」的觀點，文云：「夫曲之爲道也，達乎情而止乎禮義者也。凡人心之壞，必由於無情，而慘刻不衷之禍，因之而作。若夫忠臣、孝子、義夫、節婦、觸物興懷，如怨如慕，而曲生焉。出於綿渺，則人人心脾；出於激切，則發人猛省。故情長、情短，莫不於曲寓之。人而有情，則士愛其緣，女守其介，知其則而止乎禮義，而風醇俗美；人而無情，則士不愛其緣，女不守其介，不知其則而放乎禮義，而風不淳、俗不美。故夫曲者，正鼓吹之盛事也。」戲曲「以情設教」，是明人所持的普遍觀念，李贄、湯顯祖、馮夢龍等人都有詳盡的論述，此序乃是對他們理論的繼承和發揮。

《雨村曲話》對元、明、清三代劇作家和作品的評論，多摘引前人之成說，并從中表現了作者對戲曲的看法。《曲話》主張宗法元人質樸自然的風格，反對雕琢藻飾的習氣，其引凌濛初語云：「曲始於元，大略貴當行不貴藻麗。蓋作曲自有一番才料，其修飾詞章，填塞故實，了無干涉也。故《荊》、《劉》、《拜》、《殺》爲四大家，而長才如《琵琶》猶不得與，以《琵琶》漸開琢句在修詞之端也。明如湯菊壯、馮海浮、陳秋碧輩，雖無專本，而製曲直闖其藩，元音未絕。自梁伯龍出，始爲工麗濫觴。蓋其生嘉、隆間，正七子雄長之會，詞尚華靡，

弇州於此道不深，徒以維桑之誼，盛爲吹噓，不知非當行也。故吳音一派，競爲剿襲，靡詞如綉閣羅幃、銅壺銀箭、紫燕黃鶯、浪蝶狂蜂之類，啓口即是，千篇一律。甚至使僻事，繪隱語，不惟曲家本色語全無，即人間一種真情話，亦不可得，元音之所以塞而不開也。不知以藻繢爲曲，譬如以排律諸聯入《陌上桑》、《董妖嬈》樂府諸題下，多見其不類，又何曲之足云！」《曲話》別具隻眼地把明代嘉靖、隆慶間吳中作家競相剿襲、追求華靡的時尚與以李攀龍、王世貞爲代表的後七子復古思潮聯繫起來考察，提出了一個值得進一步深入探討的問題。《曲話》主張本色，但並非排斥曲詞的文學性，其論《西廂》云：「《西廂》工於駢儷，美不勝收。……他傳奇不能道其隻字，宜乎爲北曲壓卷也。」「《西廂》『淡黃楊柳帶棲鴉』，本宋賀方回《浣溪紗》詞也，王實甫用之與『嫩綠池塘藏睡鴨』作對，天然巧妙，可謂青出於藍」。曲詞講究文采修辭與追求藻麗華靡，其間界綫就在於是否「天然巧妙。」因此，《曲話》引用凌濛初對沈璟等人把淺言俚語當作本色做法的批評：「沈伯英審於律而短於才，亦知用故實、用套詞之非宜，欲作當家本色俊語，卻又不能，直以淺言俚句，捌拽牽湊，自謂獨得其宗，號稱詞隱。而越中一二少年，學蔡吳趨，遂以伯英爲開山，私相伏膺，紛紜競作。非不東鐘、江陽，韻韻不犯，一稟德清，而以鄙俚可笑爲不施脂粉，以生硬稚率爲出之天然，較之套詞故實一派，反覺雅俗懸殊。使伯龍、禹金輩見之，益當千金自享家帚矣！」

《曲話》偏重於對曲詞的評論，但對戲曲的構思和情節的安排也偶有涉及，如評王舜耕《西樓記》云：「作曲最忌出情理之外。王舜耕所撰《西樓記》，認撮合不來時，拖出一須長公，殺無罪之妾以劫人之妾爲友妻，結構至此，可謂自墮苦海。」又評陸采《明珠記》云：「曲中佳語雖少，其穿插處頗有巧思，工俊宛展，因爲獨擅，非梁、梅輩派頭。」

《曲話》注意到對當代作家的評價，李漁、洪昇、孔尚任、張漱石、夏綸、蔣士銓等人皆有所論及，對後來的曲學家有所啓發，如梁廷枏等人論曲，顯然受到了《雨村曲話》的影響。（王立南）

# 劇話

〔清〕李調元

《劇話》二卷。清李調元著。通行本有《函海》本、《新曲苑》本、《中國古典戲曲論著集成》本。

《劇話》上卷漫談戲曲的制度沿革，下卷考證部份戲劇作品的本事，爲研究戲劇史提供了一些有用的資料。

《劇話》卷首有一篇作者自序，論述了戲劇創作、演出與現實生活的關係：「劇者何？戲也。古今一戲場也。開辟以來，其爲戲也，多矣。」「夫人生，無日不在戲中，富貴、貧賤、夭壽、窮通，攘攘百年，電光石火，離合悲歡，轉眼而畢，此亦如戲之傾刻而散場也。故夫達而在上，衣冠之君子戲也；窮而在下，負販之小人戲也。今日爲古人寫照，他年看我輩登場。」李調元認爲人生就是大舞臺，每一個人都在扮演着不同的腳色。戲劇只不過是把現實生活搬上藝術舞臺而已。因此戲劇並非在做戲，而是人生的寫照；人生本非戲劇，每個人卻都在做戲。所以說「戲也，非戲也；非戲也，戲也。」此即「人生大舞臺，舞臺小人生」之意。《劇話序》指出，戲

劇通過反映現實而發揮「興、觀、羣、怨」之作用，具有「善善惡惡，使人觸目而懲戒生」的社會教育功能，：「戲之爲用，大矣哉！」李調元之作《劇話》，其目的就是要說明舞臺與生活之間「虛虛實實」的關係：「予恐觀者徒以戲目之，而不知有其事遂疑之也，故以《劇話》實之，又恐人不徒以戲目之，因有其事遂信之也，故仍以《劇話》虛之。」《劇話》下卷考證戲劇的本事，就是要找出戲劇故事歷史事實之間的對應關係。《劇話序》過分强調戲劇與生活的密切關係，似有忽視戲劇藝術特點的偏向，若將此序與《曲話序》中關於「以情設教」的論述聯係起來看，李調元對戲劇本質和功用的認識還是比較全面、深刻的。

《劇話》卷上論述戲曲藝術的形成與沿革，大多摘引前人之說，無甚創見。然其對當時興起不久的地方聲腔的記述，卻值得注意，如論弋陽腔云：「『弋腔』，始弋陽即今『高腔』，所唱皆南曲。又謂秧腔，『秧』即『弋』之轉聲。京謂『京腔』，粵俗謂之『高腔』，楚、蜀之間謂之『清戲』。向無曲譜，祇沿土俗，以一人唱而衆和之，亦有緊板、慢板。」論秦腔云：「始於陝西，以梆爲板，月琴應之，亦有緊慢，俗呼『梆子腔』，蜀謂之『亂彈』。」論胡琴腔云：「『胡琴腔』起於江右，今世盛傳其音，專以胡琴爲節奏，淫冶妖邪，如怨如訴，盡聲之最淫者。又名『二簧腔』。」論女兒腔云：「『女兒腔』亦名『弦索腔』，俗名『河南調』。音似『弋腔』，而尾聲不用人和，以絃索和之，其聲悠然以長。」上述諸腔，始興於清乾隆年間，當時一般文人對於這些地方聲腔，還多不屑於記載敘述，《劇話》對此作了專門的介紹，是研究戲曲史和地方聲腔劇種的寶貴資料。（王立南）

# 揚州畫舫錄

〔清〕李斗

《揚州畫舫錄》，十八卷。清李斗撰。作於清乾隆二十九年（一七六四）至乾隆六十年（一七九五）。有清乾隆六十年自然庵刻本、清同治十一年（一八七二）方濬頤補刻本、清光緒《申報館叢書》排印本、一九五九年中華書局《清代史料筆記叢刊》排印本、一九八四年江蘇廣陵古籍刻印社排印本。

李斗，字北有，號艾塘。江蘇儀徵人。乾隆間諸生。博學工詩，兼通數學、音律。著有《永報堂詩集》、《艾堂樂府》、《揚州畫舫錄》和傳奇《奇酸記》、《歲星記》。

《揚州畫舫錄》是一部記載揚州歷史沿革、社會經濟風土人情、山川名勝、文學藝術等方面情況的筆記。卷首有乾隆六十年作者自序及阮元、謝榕生、袁枚等人所作的序。該書卷五專論戲劇，轉載了黃文暘的《曲海目》，記錄了崑腔（雅部）和地方戲（花部）在揚州的演出情況，並介紹梨園腳色體制、班社師承關係、場面行頭規模等有關戲劇的情況，還以較多筆墨評述當時崑劇演員的表演藝術。

《揚州畫舫錄》卷五首先記載了乾隆四十二年（一七七七）巡鹽御史伊齡阿奉旨在揚州設局審訂戲曲之事，並撰有總校黃文暘、李經，分校凌廷堪、程枚、陳治、荆汝爲諸人小傳。轉錄了黃文暘《曲海目》所收雜劇、

傳奇劇目千餘種，及焦循《曲考》所增益劇目六十八種。《曲海目》是一部重要的戲劇目錄學著作，現僅見於《揚州畫舫錄》。

《揚州畫舫錄》卷五記錄了當時崑劇的演出狀況：「城內蘇唱街老郎堂，梨園總局也。每一班入城，先於志郎堂禱祀，謂之掛牌，次於司徒廟演唱，謂之掛衣。每園班在中元節，散班在竹醉日。」此書還描述了各地民間戲曲匯集揚州的盛況，反映出這些聲腔劇種的流變和發展：「郡城花部皆係土人，謂之本地亂彈，此土班也。至城外，邵伯宜陵、馬家橋、僧道橋、月來集、陳家集人，自集成班，戲文亦間用元人百種，而音節服飾極俚，謂之草臺戲，此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重崑腔，謂之堂戲。本地亂彈只行之禱祀，謂之臺戲。迨五月崑腔散班，亂彈不散，謂之火班。於句容有以梆子腔來者，安慶有以二簧調來者，弋陽有以高腔來者，湖廣有以羅羅腔來者，始行之城外四鄉，繼或於暑月入城，謂之趕火班。而安慶色藝最優，蓋於本地亂彈，故本地亂彈間有聘之入班者。」此書記載了當時著名的三慶班和春臺班中京、秦等腔的融合情況，尤其是著名秦腔演員魏長生入京，以其超群不凡的技藝，促成了「京秦不分」的現象。

《揚州畫舫錄》卷五以專文介紹了花、雅兩部的腳色：「梨園以副末開場，爲領班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，謂之男腳色；老旦、正旦、小旦、貼旦四人，謂之女腳色；打諢一人，謂之雜。此江湖十二腳色，元院本舊制也。」「凡花部腳色，以旦、丑、跳蟲爲重，武小生、大花面次之。若外、末不分門，統謂之男腳色；老旦、正旦不分門，統謂之女腳色。「花部演出，以調情、滑稽和耍雜技爲主，故重旦、丑，尤其重會翻筋斗和耍刀槍的武醜。

《揚州畫舫錄》卷五詳細介紹了戲曲演出的「場面」和「行頭」。「場面」又稱「後場」，即後臺音樂伴奏。該

書記錄了「鼓板」、「弦子」、「笛子」「笙」等演奏藝術。如鼓板以徐班朱念一爲最，「聲如撒米，如白雨點，如裂帛破竹」。弦子有二絕，其一在「做頭、斷頭」弦子點子隨唱腔叫「做頭」，在子句向逗處爲「斷頭」，其二在「弦子讓鼓板」，即「隨鼓板以呈其技」，「于鼓板空處下點子。笛子之技一曰熟，一曰軟，「熟則諸家唱法，無一不合；軟則細致縝密，無處不入。」笙聯兼嗩吶，爲笛之輔。「行頭」即戲劇服飾道具。《揚州畫舫錄》載，當時「江湖行頭」分爲「衣、盔、雜、把四箱」。「衣箱」有「大衣箱」和「布衣箱」之分。大衣箱和盔箱各分「文扮」、「武扮」、「女扮」三類。「雜箱」色括胡子、靴箱、旗包及其他雜具。「把箱」包括鑾儀兵器等。當時鹽務自製戲具，稱作「內班行頭」，「全堂」製作，更加富麗堂皇。該書載：「自老徐班全本《琵琶記》『請郎花燭』，則用紅全堂，『風木餘恨』則用白全堂，備極其盛。他如大張班《長生殿》用黃全堂，小程班《三國志》用綠全堂，小張班十二月花神衣，價至黃金；百福班一出『北餞』，十一條通天犀玉帶；小洪班燈戲，點三層牌樓，二十四燈，戲箱各極其盛。若今之大洪春臺兩班，則聚衆美而大備矣。」

《揚州畫舫錄》卷五對於當時著名的崑劇演員如余紹美、范松年、王喜增、馬久觀等均立傳介紹其藝術特長，如介紹范松年云：「大面范松年爲周德敷之徒，盡得其叫跳之技，工《水滸記·評話》，聲音笑貌，模寫殆盡。後得嘯技，其嘯必先斂之，然後發之，斂之氣沉，發乃氣足。始作驚人之音，繞於屋梁，經久不散，散而爲一溪秋水，層波以梯，如是又久之，長韵嘹亮不可遏，而爲一聲長嘯，至其終也，仍嘐嘐然作洞穴聲。中年入德音班，演《鐵勒奴》蓋於一部，有周德敷再世之目。」此類記述，總結了中國戲劇表演藝術的寶貴經驗，足資於人借鑑。

《揚州畫舫錄》是研究戲曲史的重要文獻。《曲海目》賴以保存留傳，對「花部」的記錄屬首創，關於「場

面」的介紹絕無僅有，由此可見該書之價值和地位。（馬美信）

# 劇說

〔清〕焦循

《劇說》，六卷。清焦循撰。完成於嘉慶十年（一八〇五）卷首小序述其創作經過云：「乾隆壬子冬月，於書肆破書中得一帙，雜錄前人論曲、論劇之語，引輯詳博，而無次序。嘉慶乙丑，養病家居，經史苦不能讀，因取前帙，參以舊聞，凡論宮調、音律者不錄，名之以《劇說》云。」通行本有：《讀曲叢刊》本；《曲苑》本，據《讀曲叢刊》本景印；《重訂曲苑》本，據《讀曲叢刊》本景印；《增補曲苑》本，據《曲苑》本排印，《國學基本叢書》本，據《讀曲叢刊》本排印，一九三九年上海商務印書館出版；《中國文學參考資料小叢書》本，據《讀曲叢刊》本排印，一九五七年上海古典文學出版社出版；《中國古典戲曲論著集成》本。

焦循（一七六三——一八二〇），字理堂，又作里堂，江蘇甘泉（今屬揚州）人。壯年從阮元在山東、浙江等地作幕賓。嘉慶六年（一八〇一）中舉人，以母年老多病，堅辭赴禮部會試。母喪之後，閉戶著書，名其居曰「半九書塾」，築書樓曰「雕菰樓」，凡十餘年，足跡不入城市。生平著作有《雕菰樓易學》、《易餘籥錄》、《孟子正義》、《里堂學算記》、《足徵錄》、《里堂道聽錄》及《雕菰樓集》等數十種，有關戲曲的著作有《劇說》、《花

部農譚》及已佚失的《曲考》、《清史稿》、《清史列傳》、《國朝耆獻類徵》、《碑傳集》、《國朝先正事略》、《國朝漢學師承記》、《文獻徵存錄》皆有傳。

《劇說》是一部纂輯漢、唐以來近二百部書籍中關於論曲、論劇的雜錄，爲研究古典戲曲彙集了相當豐富的參考資料，並通過資料的排比探討了戲劇的起源和流變、劇目題材的來源及表演藝術等問題。

《劇說》通過輯錄《樂記》、《左傳》、《史記》等古代著作中關於俳優的記載，說明戲劇起源於上古優人之技，得出「然則優之爲技也，善肖人之形容，動人之歡笑，與今無異」的結論，文云：「《樂記》云：『新樂，進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止，及優侏儒，獶雜子女，不知父子，樂終不可以語，不可以道古。』注云：『獶，獼猴也，言舞者如獼猴戲也，亂男女之尊卑。「獶」，或爲「優」。疏云：「《漢書》檀長卿爲獼猴舞，是狀如獼猴。」《左傳》襄公二十八年：「慶氏以其甲環公宮。陳氏、鮑氏之圉人爲優。慶氏之馬善驚，士皆釋甲束馬而飲酒，且觀優，至於魚里。」《正義》云：「優者，戲名也。」史游《急就篇》云：「倡優俳笑。」是優俳一物而二名。今之散樂，戲爲可笑之語而令人笑是也。」《史記·滑稽列傳》：「優孟者，故楚之樂人也，爲孫叔敖衣冠，抵掌談語，歲餘，像孫叔敖，楚王及左右不能別也。莊王置酒，優孟前爲壽，莊王大驚，以爲孫叔敖復生也，欲以爲相。」又：「優旃者，秦倡侏儒也，善爲笑言，然合於大道。」然則優之爲技也，善肖人之形容，動人之歡笑，與今無異耳。」《劇說》還援引大量材料考證了戲曲表演的各種形式的源流，如關於腳色臉譜、武功、賓白、砌末、打連廂、唱合生等的考索，都廣徵博引，言之有據。

《劇說》大部分篇幅是對劇目題材的考索，不僅爲戲曲研究提供了許多新材料，而且能時出創見，如對梁山伯、祝英臺故事的考索云：「《錄鬼簿》載白仁甫所作劇目有《祝英臺死嫁梁山伯》，宋人詞名亦有「祝英

臺近」。《錢塘遺事》云：「林鎮屬河間府有梁山伯、祝英臺墓。」「乾隆乙卯，余在山左，學使阮公修《山左金石志》，州縣各以碑本來。嘉祥縣有祝英臺墓碣文，爲明人刻石。丙辰客越，至寧波，聞其地亦有祝英臺墓。載於志書者詳其事，云：「梁山伯、祝英臺墓，在鄞西十里接待寺後，舊稱「義婦塚」。又云：「晉梁山伯，字處仁，家會稽。少游學。道逢祝氏子，同往。肄業三年，祝先返。後山伯歸訪之上虞，始知祝爲女子，名曰英臺；歸告父母求姻，時已許鄮城馬氏。山伯後爲縣令，嬰疾弗起，遺命葬鄮城西清道原。明年，祝適馬氏，舟經墓所，風濤不能前。英臺臨塚哀痛，地裂而埋壁焉。事聞於朝，丞相謝安封「義婦塚」「此說不知所本，而詳載志書如此。乃吾郡城北槐子河旁有高土，俗亦呼爲「祝英臺墳。」余入城必經此。或曰：「此隋陽帝墓，謬爲英臺也。」在焦循之前，尚無人對梁、祝本事作如此詳盡的考索。此外，對康海《中山狼》、徐渭《雌木蘭》等劇本事的考證，都廣徵博引，言之有據。

《劇說》還收輯了一些重要的演劇資料，對於研究中國戲曲的表演藝術，了解當時演員的藝術生涯頗有裨益。如石間房《蛾術堂閑筆》載杭州女伶商小伶演《牡丹亭》，王載揚《書陳優事》記陳明智演《起霸》，侯朝宗《馬伶傳》記馬錦演《鳴鳳記》等，這些時常爲研治戲曲史的學者所徵引的材料，《劇話》均有輯錄。又記江斗奴演《西廂記》云：「江斗奴演《西廂記》於勾欄、有江西人觀之三日，登場呼斗奴曰：「汝虛得名耳！」指其曲謬誤，並科段不合者數處。斗奴恚，留之。乃約明旦當來，而斗奴不測，以告其母齊亞秀。明旦，俟其來，延坐，告之曰：「小女藝劣，勞長者賜教。恨老妾瞽，不及望見光儀。雖然，尚有耳在，願高唱以破衰愁。」客乃抱琵琶而歌。方吐一聲，亞秀即曰：「乞食漢非齊寧王教師耶，何以紿我？」顧斗奴曰：「宜汝不及也。」客亦大笑。命斗奴拜之。留連旬日，盡其藝而去。」這段材料，不知出於何處，亦未見前人稱引，然頗爲生動地

記述了當時曲壇的一段佳話。

《劇話》對一些劇作家的生平趣聞及文人演劇觀劇之軼事也有所記錄，可補戲曲研究之某些不足。如記周順昌觀《精忠記》云：「相傳周忠介蓼洲先生初釋褐，選杭州司理，杭人在都者置酒相賀，演岳武穆事，至奸相東窗設計，先生不勝憤怒，將優人捶打而退。舉座驚駭，疑有開罪。明日托友人問故，先生曰：「昨偶不平打秦檜耳。」又如：「公宴時，選劇最難。相傳：有秦姓者選《琵琶記》數齣，座有蔡姓者意不懌；秦急選《風僧》一齣演之，蔡意始平。歲乙卯，余在山東學幕，試完，縣令送戲，幕中有林姓者選《孫臏詐風》一齣，孫姓選《林冲夜奔》一齣，皆出無意，若互相誚者。主人阮公之叔阮北渚鴻解之曰：「今日演《桃花扇》可也。」懷寧粉墨登場，演《鬨丁》、《鬧榭》二齣，北渚拍掌稱樂，一座盡歡。」

焦循博學多才，又處於考據學盛行的乾、嘉時代，故《劇說》對於中國古典戲曲的考證，顯示出相當深厚的功力。以考據的方法研究戲曲史，肇始於明代胡應麟的《莊嶽委談》，李調元的《雨村曲話》和《劇話》爲清初這方面的代表作。至焦循《劇說》，研究的對象擴展到戲劇史的各個方面，蒐集的材料經史子集無所不包，考據的方法也運用得更成熟，形成了研究中國戲劇獨特的系統方法。此後王國維等人皆承襲了這樣的方法，並成爲研究中國戲劇史的傳統。（彭奇志）

# 花部農譚

〔清〕焦循

《花部農譚》，一卷。清焦循著。作於嘉慶二十四年（一八一九）。現存版本有：焦氏原稿本；《懷麓雜俎》本，徐乃昌輯刻，有清宣統三年序；《中國古典戲曲論著集成》本。

《花部農譚》是評論「花部」劇目的札記，爲中國戲曲理論批評史上研究地方戲曲的第一部專門論著。

《花部農譚》卷首小序通過「花部」（各種地方聲腔劇種）與「雅部」（崑山腔）的比較，熱情贊揚了遭士大夫文人鄙棄的「花部」戲劇，表達了作者對民間戲曲的重視和熱愛。文云：「梨園共尚吳音。『花部』者，其曲文俚質，共稱爲『亂彈』者也，乃余獨好之。盡吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。其《琵琶》、《殺狗》、《邯鄲夢》、《一捧雪》十數本外，多男女猥褻，如《西樓》、《紅梨》之類，殊無足觀。花部原本於元劇，其事多忠、孝、節、義，足以動人；其詞直質，雖婦孺亦能解；其音慷慨，血氣爲之動蕩。」焦循指出，花部在「事」（劇本內容）、「詞」（戲曲語言）、「音」（戲曲聲腔）三方面都壓倒了雅部，因而受到了廣大群衆的歡迎。他在序中記叙了當時花部演唱的盛況：「郭外各村，於二、八月間，遞相演唱，農叟、漁父聚以爲歡，由來久矣。自西蜀魏三兒倡爲淫哇鄙謔之詞，市井中如樊八、郝天秀之輩，轉相效法，染及鄉隅。近年漸

反於舊。余特喜之，每攜老婦幼孫，乘駕小舟，沿湖觀閱。」小序最於提到《花部農譚》的寫作經過：「天既暑，田事餘閑，群坐柳陰豆棚之下，侈譚故事，多不出花部所演，余因略爲解說，莫不鼓掌解頤。有村夫子者筆之於册，用以示余。余曰：『此農譚耳，不足以辱大雅之目。』爲芟之，存數則云爾。」

《花部農譚》選取十種花部著名劇目，分別叙述其故事梗概，並加以考證和詳論，闡述了獨具慧眼的藝術識見。如評《鐵邱墳》一則，涉及歷史劇的藝術處理：「花部所演有《鐵邱墳》者，一名《打金冠》……其《觀畫》一句，竟生吞《八義記》。」「作此戲者，假《八義記》而謬悠之，以嬉笑怒駡於勣耳。彼《八義記》者，直抄襲太史公，不且板拙無聊乎？」所謂「謬悠」，即指藝術創作中的想象和虛構。焦循認爲，經過藝術虛構的《鐵邱墳》「妙味無窮」，比抄襲史書「板拙無聊」的《八義記》更具有藝術生命力。《劇說》還主張歷史劇的虛構應該建立在歷史真實的基礎上，對歷史人物的刻畫，要盡可能靠近人物原貌，不宜任意歪曲。如司馬師這個人物，據《魏氏春秋》記載，「在正始間與泰初、平叔並稱名士，則其風流元謐，可想見矣」，但在花部的戲曲表演中，卻以「大淨爲之，粉墨青紅，縱橫於面，雄冠劍佩，跋扈指斥於天子之前，居然高洋、爾朱榮一流」，其真面目「莫之或識矣。」然而焦循也看到舞臺藝術形象在廣大觀衆間的深遠影響，指出：「《晉書·景帝紀》稱子元『饒有風采，沈毅多大略』，設令準此而以生、末爲之，幅巾鶴氅，白面疏髭，誰復信爲司馬師乎？」所以他對花部劇目中的司馬師形象，沒有採取簡單的否定態度，表現出對廣大觀衆藝術欣賞習慣的尊重。

《劇說》論述了戲劇形象典型化的問題，在評《兩狼山》一劇時指出：楊繼業、楊延玉父子陳家谷口之敗，「其端由於王侁忌功不救。時督師者潘美，業本欲待時而動，美不能用其謀，及侁遁，美不能禁，美亦沿河而去。業力戰谷口，見無人，乃大呼『奸臣誤我』，還戰，遂死。」《兩狼山》在反映這一歷史事件時，卻「直並將

侁洗去，使罪專歸於美」，使潘美作爲「奸臣」的形象更加突出和典型化。焦循認爲：「宋之於遼，自潘而弱，自準而振」，因此只有寇準來審潘美，方能使「潘之害賢，寇之嫉惡，淋漓慷慨，毫發畢露。」《兩狼山》通過對歷史題材的典型化處理，「與史筆相表裏」，更加接近於歷史真實。

《劇說》十分贊賞花部民間藝人的藝術獨創精神，尤爲推崇《賽琵琶》一劇。此劇演陳世美棄妻事，情節與《琵琶記》相類似，然別出心裁地創造了《女審》一齣，讓秦香蓮高坐堂上，陳世美匍伏階下，「妻乃數其罪，責讓之，洋洋千餘言。」表現了人民群衆「以善勝惡」的願望和鮮明的愛憎。《劇說》評論道：「《西廂·拷紅》一齣，紅責老夫人爲大快，然未有快於《賽琵琶·女審》一齣者也。蓋《西廂》男女猥褻，爲大雅所不欲觀，此劇自三官堂以上，不啻坐淒風苦雨中，咀茶齧檗，鬱抑而氣不得申，忽聆此快，真久病頓生，奇養得搔，心融意暢，莫可名言，《琵琶記》無此也。」《劇說》還稱贊《清風亭》「改自縊爲雷擊，以悚懼觀者，真巨手也」，並將它與崑劇《雙珠》、《西樓》作比較。《雙珠》敘李克成「以營長謀奸營卒之婦，羅致卒死罪，」被雷打死，但被害者稍經折磨，終于團圓，「李克成固亦天所不必誅也。」《西樓》寫趙不將因私忿將于叔夜狎妓之事告知他父親，「以是而遭雷殛，真爲枉矣」。《清風亭》寫張繼保富貴之後，不願認養有數十年養育之恩的義父義母，致使貧病交加的兩位老人碰死在張繼保面前。劇本淋漓盡致地揭露了張繼保忘恩負義，喪失人性的罪惡，最後讓他遭雷殛而死，既有出奇制勝動人心魄的藝術效果，又完全符合情理，顯然比《雙珠》、《西樓》硬加上雷打的結局高明得多（彭奇志）

# 藤花亭曲話

〔清〕梁廷枏

《藤花亭曲話》，五卷。清梁廷枏著。成書於道光四年，其跋云：「予幼喜讀曲，今成癖矣。消愁遣悶，殆勝小説。每欲即所見各爲點論，彙選千種，成曲海巨觀，未果也。上秋游頂湖，阻風肇慶，孤篷俏坐，輒雜憶而隨記之，了無倫次。歸乃補綴成帙。甲申臘盡，枏記。」現存版本有：《藤花亭十種》本，清道光十年（一八三〇）刻本；《曲話三種》本；《曲話》，一九一六年上海有正書店鉛印本；《曲苑》本、《重訂曲苑》本；《增補曲苑》本；《中國古典戲曲論著集成》本等。

梁廷枏（一七九六——一八六一），字章冉，別號藤花主人。廣東順德人。以副貢生任廣東澄海縣訓導，廣州越花書院監院教官，後陞内閣中書，加侍讀銜。因參加修《海防彙覽》，熟悉時務，並推許西方國家民主制度。林則徐任兩廣總督，應聘入幕，對禁烟抗英，多所規劃。道光二十九年（一八四九），在廣州人民抗英鬥爭中，曾參與倡議和制訂章程。著有《圓香夢》、《江海夢》、《斷緣夢》、《雲花夢》雜劇四種，合稱《小四夢》。傳奇有《了緣記》一種，未見流傳。梁廷枏還精通史學，主要著作有《南漢書》、《粵海關志》、《夷氛聞記》等。《清史傳》有傳。

《藤花亭曲話》是論述雜劇、傳奇之曲文和音韻格律的戲曲論著。卷一列舉雜劇、傳奇名目，僅就《錄鬼簿》和《曲海目》另加排比；卷四多談格律譜法，卷五側重論音韻，也多引前人舊說；卷二、卷三，品評各家名作，則別具眼光，時有創見。梁廷枏業師李黼平在序言中評論此書說：「自元、明暨近人院本、雜劇、傳奇無慮數百家，悉爲討論，不黨同而伐異，不榮古而陋今，平心和氣，與作者揚榷於紅牙、紫玉之間，知其用力於此道者邃矣。」「是書亦間論律，而終以文爲主，其所見尤偉，誠足爲曲家之津梁也已。」

《藤花亭曲話》卷二論元雜劇，在肯定元雜劇的藝術成就基礎上，對其在創作上的失誤提出了批評。《曲蔟》評《馬致遠漢宮秋》云：「寫景、寫情，當行出色，元曲中第一義也。」評吳昌齡《風花雪月》一劇云：「雅馴中饒有韻致，吐屬亦清和婉約。帶白能使上下串連，一無滲漏；布局排聲，更能濃淡疏密相間而出。在元人雜劇中最爲全璧，洵不多觀也。」從曲詞、賓白、結構三方面總結出品評戲曲的藝術標準。

《曲蔟》認爲元雜劇的繁榮興盛，在積累了大量創作經驗的同時，也產生程式化的傾向，從劇本的關目排場，曲文的命意遣詞，直至曲調的安排，都形成了一整套固定的模式。如元人雜劇多演呂仙度世事，「疊見重出，頭面强半雷同。馬致遠之《岳陽樓》，即谷子敬之《城南柳》，不惟事迹相似，即其中關目、線索，亦大同小異，彼此可以移換。其第四折，必於省誤之後，作列仙出場，現身指點，因將群仙名籍，數說一過，此岳伯川之《鐵拐李》、范安之《竹葉舟》諸劇皆然，非獨《岳陽樓》、《城南柳》兩種也。」元雜劇中包公戲，亦多雷同，「《灰闌記》、《留鞋記》、《蝴蝶夢》、《神奴兒》、《生金閣等》劇，皆演宋包待制開封府公案故事，賓白大半從同；而《神奴兒》、《生金閣》兩種，第四折魂子上場，依樣葫蘆，略無差別。相傳謂扮演者臨時添造，信然。」元雜劇寫窮書生發跡的戲，如《漁樵記》劇劉二公之於朱買臣，《王粲登樓》劇蔡邕之於王粲，《舉案齊眉》劇孟從叔

之於梁鴻，《凍蘇秦》劇張儀之於蘇秦，皆先故待以不情，而暗中假手他人以資助之，使其銳意進取，及至貴顯，不肯相認，然於旁觀者爲說明就里。不特劇中賓白同一板印，即曲文命意遣詞，亦風如合掌，此又作曲者之故沿雷同，而非獨扮演者之臨時取辨也。」《曲話》以臧懋循選元人概述劇百種爲例，指出「百種中，第一折必用仙呂〔點絳唇〕套曲，第二折多用南呂〔一枝花〕套曲，餘則多用正宮〔端正好〕、商調〔集賢賓〕等調。蓋一時風氣所尚，人人習慣其聲律之高下，句調之平仄，先已熟記於胸中，臨文時或長或短，隨筆而赴，自無不暢所欲言；不然，何以元代才人輩出，心思才力，日趨新異，獨於選調一事不厭黨同也？」

《藤花亭曲話》對元雜劇的曲詞提出了批評，即使是名家名作也無所避忌。如論關漢卿《玉鏡臺》云：「溫嶠上場，自〔點絳唇〕接下七曲，只將古今得志不得志兩種人鋪叙繁衍，與本事没半點關照，徒覺滿紙浮詞，令人生厭耳。」又論白樸《牆頭馬上》云：「言情之作，貴在含蓄不露，意到即止。其立言，尤貴雅而忌俗。然所謂雅者，固非浮詞取厭之謂。此中原有語妙，非深入堂奧者不知也。元人每作傷春語，必極情極態而出。白仁甫《牆頭馬上》云：『誰管我衾單枕獨數更長？則這半牀錦褥枉呼做鴛鴦被。流落的男游別郡，耽閣的女怨深閨。』偶爾思春，出語那便如許淺露。況此時尚未兩相期遇，不過春情偶動相思之意，並未實着誰人，則『男游別郡』語，究竟一無所指。至云：『休道是轉星眸上下窺，恨不的倚香腮左右偎，便錦被翻紅浪，羅裙作地席。既待要暗偷期，咱先有意。愛別人可舍了自己。』此時四目相覷，閨女子公然作此種語，更屬無狀。大抵如此等類，確爲元曲通病，不能止摘一人一曲而索其瑕也。」

《藤花亭曲話》卷三論明清雜劇、傳奇，遵照「不榮古而陋今」的原則，對近人的作品給予充分肯定，所論多出己見。如評萬樹諸作云：「陽羨萬紅友寢食元人，深入堂奧，得其神髓，故其曲音節嘹亮，正襯分明。吳

雪舫稱爲六十年第一手，信知言也。」「紅友關目，於極細極碎處皆能穿插照應，一字不肯虛下，有匣劍帷燈之妙也。曲調於極閑極冷處，皆能細斟密酌，一句不輕放過，有大含細入之妙也。」「紅友之論曰：『曲有音，有情，有理。不通乎音，弗能歌；不通乎情，弗能作；理則貫乎音與情之間，可以意領不可以言宣。悟此，則如破竹建瓴，否則終隔一膜也。』今觀所著，莊而不腐，奇而不詭，艷而不淫，戲而不虐，而且宮律諧協，字義明晰，尤爲慣家能事。情、理、音三字，亦惟紅友庶乎盡之。」梁廷枏借評論萬樹的理論與作品，提出戲曲創作應音情兼美而貫以理，發展了明末曲論家提出的「辭律兼美」的理論。

《曲話》對《長生殿》、《桃花扇》的評論尤爲詳盡細密。評《長生殿》云：「錢唐洪昉思昇撰《長生殿》，爲千百年來曲中巨擘。以絕好題目，作絕大文章，學人、才人，一齊俯首。自有此曲，毋論《驚鴻》、《綵毫》空慚形穢，即白仁甫《秋夜梧桐雨》亦不能穩佔元人詞壇一席矣。如《定情》、《絮閣》、《窺浴》、《密誓》數折，俱能細針密線，觸緒生情，然以細意熨帖爲之，猶可勉强學步：讀至《彈詞》第六、七、八、九轉，鐵撥銅琶，悲涼慷慨，字字傾珠落玉而出，雖鐵石人不能爲之斷腸，爲之下泪！筆墨之妙，其感人一至於此，真觀止矣！」並進一步把《梧桐雨》與《長生殿》相比較：「《梧桐雨》與《長生殿》亦互有工拙處。《長生殿》按《長恨歌傳》爲之，删去幾許穢跡；《梧桐雨》竟公然出自祿山之口。《長生殿》《驚變》折，於深宮歡燕之時，突作國忠直人，草草數語，便爾啓行，事雖急遽，斷不至是；《梧桐雨》則中間用一李林甫得報、轉奏，始而議戰，戰既不能而後定計幸蜀，層次井然不紊。」評《桃花扇》云：《桃花扇》筆意疏爽，寫南朝人物，字字繪影繪聲。至文詞之妙，其艷處似臨風桃蕊，其哀處似着雨梨花，因是一時傑構。」「《桃花扇》以《餘韻》作結，曲終人杳，江上峯青，留有餘不盡之意於烟波縹緲間，脫盡團圓俗套。乃顧天石改作《南桃花扇》，使生旦當場團圓，雖其排場可快一時之

耳目，然較之原作，孰劣孰優，識者自能辨之。」

《藤花亭曲話》對元明清三代戲曲作家和作品的評論較爲客觀公允，且能運用比較的方法辨析類似作品的異同，指明其得失所在，論述嚴密而具有説服力。（馬美信）

# 梨園原

〔清〕黄旛綽

《梨園原》，一卷。清黄旛綽著，作者彙集生平的表演經驗著成《明心鑑》一書，後經友人胥園居士莊肇奎在卷首增益部分考證内容，改名《梨園原》。書成於嘉慶二十四年（一八一九），但未刊行。到道光之時，黄的弟子俞維琛、龔瑞豐得到原書殘稿，並各出心得，托友人秋泉居士葉元清代爲補正，再度成書，但仍未刊行，一向祇有鈔本流傳。一九一七年，夢菊居士彙輯了兩種鈔本，並加以校訂，此書才初次得以出版。現存版本有：清道光九年（一八二九）鈔本，一九一七年《梨園大全》附刻本，《中國古典戲曲論著集成》本。

黄旛綽，清代乾隆、嘉慶間著名崑曲藝人，托名唐代樂工黄旛綽，真實姓名無考，生平不詳，僅知其出生於江南書香門第，以家寒棄儒習樂，竟享大名。

《梨園原》是以表演技術爲主的戲曲論著，主要内容有《藝病十種》、《曲白六要》、《身段八要》、《寶山集

八則》等篇章。卷首有惕庵居士鄭錫瀛嘉慶二十四年《梨園原序》、胥園居士莊肇奎《贈黃旛綽先生梨園原序》、秋泉居士葉元清道光九年《修正增補梨園原序》，卷末附有秋泉居士道光九年所作跋、夢菊居士一九一七年《重修梨園原序》。

《藝病十種》分析戲曲表演中常見的弊病：曲踵（腿彎），白火（說白過火），錯字（認字不真），訛音（將字音念訛），口齒浮（齒無力），强頸（項頸不動），扛肩（聳肩），腰硬（腰不活動），大步（行步太忙），面目板（臉上不分喜怒）。

《曲白六要》講解演唱要點：音韻（審明音韻）、句讀（分清句讀）、文義（理解文義），典故（查明出處），五聲（區別五聲），尖團（辨明尖團）。

《身段八要》提出一套有關形體訓練和舞臺形體動作的基本規範要點：辨八形、分四狀，眼先引，頭微晃，步宜穩，手爲勢，鏡中影，無虛日。其中「辨八形」講八種身段：貴者，威容、正視、聲沉、步重；富者，歡容、笑眼、彈指、聲緩；貧者，病容、直眼、抱肩、鼻涕；賤者，冶容、邪視、聳肩、行快；痴者，呆容、吊眼、口張、搖頭；瘋者，怒容、定眼、啼笑、亂行；病者，倦容、淚眼、口喘、身顫；醉者，困容、糢眼、身軟、脚硬。「分四狀」講喜、怒、哀、驚四種神情的表演：喜者，搖頭爲要，俊眼、笑容、聲歡；怒者，怒目爲要，皺鼻、挺胸、聲恨；哀者，泪眼爲要，頓足、呆容、聲悲；驚者，開口爲要，顏赤，身戰，聲竭。

《寶山集八則》似從名爲《寶山集》一書中輯錄的有關表演藝術的論述，分「聲、曲、白、勢、觀相、難易、寶山集、宜勉力」八則，大致講演唱的聲音要表現不同的感情色彩，唱曲要「按情行腔」，要根據「當時情理如何，身段如何」而決定「陰陽緩急，板眼快慢」。念白要自然親切「有如家常語」，在不同場合使用不同的語調。

舞臺動作要真實，不可矯揉做作。

《梨園原》是我國古代僅有的一部表演藝術專著，所論都是非常精練而扼要的實際經驗的總結，是研究明末清初至乾隆年間崑山腔表演藝術的重要資料。（王立南）

# 今樂考證

〔清〕姚燮

《今樂考證》，十二卷。清姚燮撰。現存版本有：原稿本，一九三五年北京大學據原稿景印本，《中國古曲戲曲論著集成》本。

姚燮（一八〇五——一八六四），字梅伯，號復莊，又號大梅山民。浙江鎮海人。少聰穎，讀書過人，自經、傳、子、史至傳奇、小說，旁逮乎道藏、釋家者言，靡不究覽。中道光十四年（一八三四）舉人。挑取國子監謄錄，居京師，公卿爭與之交，才名益籍籍。四上春官不第，遂絕意進取。遍游齊、魯、燕、趙、吳、越間，船唇驢背，題咏無虛日。道光二十三年（一八四三）養疴寧波抱德觀，忽大曉悟，取生平綺語數十種雜燒之，因自號復莊。兼長詩、詞、駢文，又擅畫，仕女、山水皆工，而畫梅尤奇絕。晚年致力於小說，戲曲研究。生平著述宏富，有《大梅山館集》。所作傳奇有《退紅衫》、《梅心雪》兩種，曾編選歷代戲曲作品爲《今樂府選》五百卷，《今

樂考證》是與之相輔而成的著作。生平事跡具見《宣統諸暨縣志》、《民國鎮海縣志》、《光緒鄞縣志》等本傳。

《今樂考證》是一部曲學資料集大成的著作。其中緣起一卷，考證戲劇起源、流變、體制、音樂、舞蹈、腳色、搬演等；宋劇一卷，記載《武林舊事》等書中所見的宋、金雜劇、院本名目。著錄十卷，包括元雜劇二卷、明雜劇一卷、清雜劇一卷、金元院本、明院本合三卷、清院本三卷。雜劇部分，記載作家二〇一人，作品名目一一六七種。院本即南戲與傳奇部分，記載作家三一八人，作品名目一一八四種（其中部分復出），合計著錄作家五百餘人，作品二三〇〇餘種。

《緣起》考證戲劇之起源及體制之沿革僅臚列各家之說，未能把這些觀點串連起來，整理出頭緒，以明確表達自己的主張。如關於戲劇的起源，引朱權之說，認爲始盛於隋，「隋謂之『康衢戲』，唐謂之『梨園戲』，宋謂之『華林戲』，元謂之『昇平樂』」。引王驥德之說，認爲「並曲與白而歌舞登場」的戲劇，則始元。又引汪汲之說，認爲唐明皇時「皇帝梨園子弟」的演習，即爲「戲之始」。還引錄了胡應麟關於「優伶戲文」濫觴於「優孟抵掌孫叔敖」而盛於後唐莊宗的論述。在各家不同的說法中，看不出作者讚同哪一種觀點。

《緣起》彙輯了不少鮮見的有關戲班、樂、舞、傀儡、樂器等資料，對於戲曲史的研究很有幫助。如關於戲班名稱的由來，王棠云：「演戲而以班名，自宋『雲韶班』起。考宋教坊外，又有『鈞容直』、『雲韶班』二樂。宋太祖平嶺表，得劉氏閹官聰慧者八十人，使學於教坊，初賜名『簫韶部』，後改名『雲韶班』。『鈞容直』軍樂也，在軍中善樂者。初名『引龍直』，以備行幸騎導。淳化初，改爲『鈞容直』。後世總稱爲班也。」按：宋開寶中平嶺南，擇廣州內臣教坊習樂，賜名「簫韶部」，雍熙改「云韶部」。關於戲班人數，轉述瞿灝所云「《雲麓漫鈔》謂：『金源官制，有文官，武官。若醫、卜、倡、優，謂之雜班。每演集，伶人進，曰『雜班上』。』按：此優伶

呼班之始。《武林舊事》載宋雜劇每一甲有八人者，有五人者，甲猶班也。五人，蓋院本之制。八人爲班，明湯顯祖撰《牡丹亭》猶然。多至十人，乃近時所增益。」《緣起》還記錄了一些與班有關的名稱：「至夏歇班，曰「散班」。亂彈不散，曰「火班」。或各處土人集班，曰「土班」。」「團班之人，蘇州曰「戲螞蟻」。揚州曰「班攬頭」，或稱「戲包頭」。」「周密《齊東野語》載吳郡、平原兩王家侈盛之事，云其家伶官、樂師，皆梨園國工。唱彈、擊拍，各有總之者，號爲「部頭」。每遇節序、生辰，則於旬日外依目律按試，名曰「小排當」。」

《著錄》載錄元、明、清三雜劇，傳奇作家和作品，並在各家之下廣泛引述前人有關評論，其中有的介紹作家的生平經歷和趣聞軼事，有的考索戲曲本事，有的評論作家的藝術風格和作品的藝術特色，有的記述劇目的演出情況。《今樂考證》載錄作家、作品之豐富，蒐集材料之詳盡，在古代戲曲劇目著述中無出其右，因而具有很高的資料價值。

《今樂考證》收入了一些未見前人著錄的作品，尤其是清代中期的雜劇傳奇，如又廬居士之《醋菩提》，湖上逸人之《雙奇會》，旦陽道人之《小蓬萊》，蓉鷗漫叟之《全帶圍》、《渡花緣》、《夢瓊圓》、《聯珠記》，芙蓉小樵之《合浦珠》等。這些劇目，除少數有傳本存世外，大部分已佚失無考，故《今樂考證》的著錄更爲珍貴。

《今樂考證》考證了一部分戲曲作品的作者姓名，同時訂正了前人著錄之誤。如收錄陳與郊《櫻桃夢》、《靈寶刀》、《麒麟罰》、《鸚鵡洲》傳奇四種，《考證》云：「《麒麟罰》、《曲考》入國朝無名氏。以上四種，海昌陳與郊玉陽作。其所居曰任誕軒。今《曲考》、《曲目》諸書，以《櫻桃夢》、《靈寶刀》二種爲任誕先作，誤「軒」作「先」，似另爲一人。後復列《鸚鵡洲》一種爲陳與郊作。今據其所刻《詒癡符》四種本正之。《麒麟罰》，亦四種之一也，並爲補入。」又如葉小紈《鴛鴦夢》一條，《考證》云：「小紈名蕙綢，吳江人，沈詞隱先生孫婦。其劇

刻《午夢堂集》中。《曲考》、《曲目》均署「葉小鸞作」，誤。」李斗《楊州畫舫錄》所載清代無名氏傳奇二百餘種，其中不少作者姓名已被姚燮考出，計有：周書的《魚水緣》，張鏗的《夢中緣》，黃振的《石榴記》，王汴的《籌邊樓》，范希哲的《十錯記》和《補天記》，夏秉衡的《八寶箱》，胡士瞻的《後一捧雪》，葉稚斐的《英雄概》和《開口笑》，薛旦的《後西廂》、《飛熊兆》、《賜肅旗》、《齊天樂》、《玉麟符》、《粉紅蘭》、《喜聯燈》、《狀元旗》，沈瑤琴的《春富貴》等。《今樂考證》對作品歸屬難以確認的，也錄以存疑，顯示出審慎嚴謹的治學態度。如四願居士《偷甲記》、《魚籃記》、《雙錘記》、《萬全記》、《十醋記》、《四元記》、《考證》云：「《曲考》另以《雙錯卺》（即《魚籃記》）入無名氏。案：《曲考》以《偷甲》、《魚籃》、《雙錘》、《四元》、《萬全》五種與笠翁十種並列，云笠翁所作；」而入《十錯》於無名氏，注云「龔司寇門客作」或云係范希哲作。或又以《萬全》一種爲范氏作。近得五種合刻本，署曰「四願居士」。笠翁無此號，殆爲希哲無疑耶？然讀其詞，則斷非笠翁手筆也。姑列笠翁後，以存疑。」《偷甲記》等六種確爲范希哲所作，姚燮的懷疑是有根據的，

《今樂考證》在徵引各家評論之後，間或附有按語，可看到作者的藝術見解。如在《琵琶記》條下，在摘錄徐渭、王驥德、沈德符、黃溥言、周亮工、董含、梁延枏諸家有關《琵琶記》本事和創作旨意的論述後，有按語云：「傳奇家託名寄志，其爲子虛烏有者，十之七八。千載而下，誰不知有蔡中郎者？諸家紛紛之辨。直癡人說夢耳。姑就所見者次錄之，以供流覽，不必定其爲孰是孰非，徒貽沈氏云云所誚耳。然其論文數條，卻確有可取。」姚燮對《琵琶記》的認識，比較通達而切合實際。

《今樂考證》是未完成的著作，內容必多疏漏，體例也有不妥善的地方。如把宋元南戲、明清傳奇稱爲院本，將董解元《弦索西廂》、洪昇的《四嬋娟》雜劇等誤入院本類。對有些作家的里籍字號未及評考，或稱名，

或稱字，或稱號，很不統一。如在明雜劇中著錄凌初成《虬髯翁正本扶餘國》一種，國朝雜劇中著錄空觀主人《蕎忽姻緣》一種。實兩劇皆明凌濛初所作，初成、即空觀主人分別爲凌濛初字、號。《今樂考證》把《蕎忽姻緣》歸入國朝雜劇，並把「即空觀主人」寫成「空觀主人」都是明顯的錯誤。《今樂考證》著錄的劇目，除漏載之外，還有搞錯的。如把馬致遠的《王祖師三度馬丹陽》和《馬丹陽三度任風子》當作一本，把鄭廷玉的《看錢奴買冤家債主》和《崔府君斷冤家債主》也當作一本，並且在《看錢奴買冤家債主》條下加注云：「《也是園》目作《看財奴買冤家債主》、又一種《崔府君斷冤家債主》，豈當時有二本耶？或系誤分。」這些都是不應有的疏忽。

關於《今樂考證》的研究著作，有趙景深的《姚梅伯〈今樂考證〉》。（王立南）

# 小棲霞說稗

〔清〕平步青

《小棲霞說稗》，一卷。清平步青著。此書原爲《霞外攟屑》之第九卷，收入《香雪崦叢書》丙集。現有版本爲：《香雪崦叢書》本，清光緒間山陰平氏刻本；《中國古典戲曲論著集成》本。

平步青（一八三二——一八九六），字景孫，號棟山、霞偶、常庸等，別署三壺佚史。浙江山陰人。早歲以

教館爲生，同治之年（一八六二）中進士，歷任翰林院編修、侍讀，外放江西督糧道，先後署布政使、按察使。後以疾歸隱，閉門箸書，自訂所著書爲《香雪崦叢書》。

《小棲霞説稗》是考證小説、戲曲故事的來源出處的筆記，共三十七則，關於戲曲的論述有二十一則。

《小棲霞説稗》考證戲曲的本事，徵引詳博，頗有創獲。如論《浣花溪》云：「都門梨園演有《浣花溪》一齣，蓋唐人實事也。《升菴全集》卷四十九《浣花夫人》條：『成都浣花谷有石刻浣花夫人像。三月三日爲浣花夫人生辰，傾城出游』。地志云：『夫人姓任氏，崔寧之妾。』按《通鑒》：『成都節度使崔旰入朝，楊子琳乘虛突入成都。寧妾任氏出家財募兵，得數千人，自帥以擊之，子琳敗走。朝廷加旰尚書，賜名寧，任氏封夫人。』庸按：據此，是子琳兵亂在崔旰入朝後，今劇場作旰縮朒謀遁狀，其正室更科譯可歟，殆有意揚任，不免抑崔過甚耳。《新書》一百四十四寧傳云：『大歷三年來朝。寧本名旰，至是賜名。楊子琳襲取成都，帝乃還寧於蜀。未幾，子琳敗。』又云：『始寧入朝，留其弟寬守成都。楊子琳乘間起瀘州，以精騎數千襲據其城。寬戰，力屈。寧妾任素驍果，即出家財十萬，募勇士，得千人，設部隊，自將以進。子琳大懼，會糧盡，且大雨，引舟至廷，乘而去。』《通鑒》謂賜名在敗子琳後，與加尚書，皆似微誤。」《還金鐲》、《釣金龜》考索越中高腔劇目的本事，《繪真記》談的是彈詞，表明作者對民間民曲和曲藝的重視。

《樊噲排君難戲》一則考證了「優戲之始」，在探討中國戲曲之起源中聊備一説，其文云：「戲劇扮演古事，唐時已有。《南部新書》辛云：『光化四年正月，宴於保寧殿。上自制曲，名曰《贊成功》。時鹽州雄毅軍使孫德昭等，殺劉季述，反正，帝乃制曲以褒之，仍作《樊噲排君難》戲以樂焉。』庸按：此即《千金記·鴻門宴》一齣之濫觴。若《蜀志·許慈傳》云：『先生愍其若斯，群僚大會，使倡家假爲二子之容，做其訟門之狀，

酒酣樂作，以爲嬉戲。」則仍《左傳》魚里觀優，《史記》夾谷侏儒之舊，非扮演故事，並不得以倡家二字，謂今女戲之緣起也。」平步青提出應以優人扮演故事作爲戲劇表演的標志，不能把「魚里觀優」、「夾谷侏儒」等「嬉戲」視作戲劇，以《樊噲排君難》爲例，得出「戲劇扮演古事，唐時已有」的結論。（馬美信）

# 詞餘叢話

〔清〕楊恩壽

《詞餘叢話》，三卷。清楊恩壽著。通行本有：《坦園叢書》本，清光緒間楊氏自刻本；《重訂曲苑》本，據《坦園叢書》本景印；《增補曲苑》本，據《重訂曲苑》本排印；《中國古典戲曲論著集成》本，據《坦園叢書》本排印。

楊恩壽（一八三五——一八九一），字鶴儔，號蓬海，別署蓬道人。湖南長沙人。同治九年（一八七〇）中舉，曾長期在湖南、廣西、雲南等地課讀或作幕賓。光緒初綬鹽運使銜，升侯補知府，作有傳奇《鴛鴦帶》、《姁嬙封》、《桂枝香》、《理靈坡》、《桃花源》、《麻灘驛》、《再來人》七種，其中《鴛鴦帶》未刊，其他六種合稱《坦園六種曲》。戲曲論著有《詞餘叢話》、《續詞餘叢話》，詩文有《坦園全集》。

《詞餘叢話》分爲《原律》、《原文》、《原事》，各一卷。卷首有光緒三年（一八七七）越南裴文禩所作序。

《原律》論聲韻曲譜，兼及戲曲體制之沿革。其論詩、詞、曲同源云：「昔人謂：『詩變爲詞，詞變爲曲，體愈變則愈卑。』是說謬甚。不知詩、詞、曲，固三而一也，何高卑之有？風琴雅管，三百篇爲正樂之宗，固已芝房寶鼎，奏響明堂；唐賢律、絕，多人樂府，不獨宋元諸詞，喝唱則用關西大漢，低唱則用二八女郎也，後人不溯源流，强分支派。」楊恩壽强調詩、詞、曲「固三而一」，是要將戲曲引上大雅正音之道，充分發揮其教化作用。他引用張度西之言云：「詞曲之源，出自樂府。雖世代升降，體格趨下，亦是天地間一種文字。……然如實甫、東籬、漢卿，猶存宋人體格；自院本、雜劇出，多至百餘種，歌紅拍綠，變爲牛鬼蛇神，淫哇俚俗，遂爲大雅所憎。前明邱文莊《十孝記》，何嘗不以宮商爨演，寓垂世立教之意？在文人學士，勿爲男女蝶褻之辭，埽其蕪雜，歸於正音，庶見綺語真面目耳。」

《原文》談說白、唱辭，並選錄優秀曲文加以評述。如評《桃花扇》云：「名人下筆，一字不苟。《桃花扇》開場云：『孫楚樓邊，莫愁湖上，又添幾樹垂楊。』一『又』字，將宏光荒淫包埽殆盡，已必其不能中興，蹈陳、隋覆轍矣。」楊恩壽論曲，注重「酣暢淋漓，性靈流露」，强調曲文要有激越的感情，才能具有震撼觀衆的藝術魅力。他評《虎囊彈》云「聲情激越，可歌可泣。」評嵇永仁《續離騷》云：「滿腔悲憤，藉以發之。杜默哭霸王廟一折，尤爲悲壯。月暈風凄之夜，擫鐵笛吹之，老重瞳必泪數行下也。」評《千種祿》云：「雖據野史，究失不經，然詞筆甚佳也。《慘睹》一齣，發端無限凄涼。」《原文》所選之曲，文詞大多具有慷慨激越，酣暢淋漓的風格。楊恩壽强調曲文要流露性靈，除要求曲詞充分表達人物的感情外，還要求曲文能體現人物的個性，評《療妬羹》云：「小青詩云：『冷雨凄風不可聽，挑燈閑看《牡丹亭》。』世人亦有癡於我，豈獨傷心是小青！」《療妬羹》就此詩意演成《題曲》一齣，包括《還魂記》大旨；處處替寫小青心事，確是小青題《牡丹亭》，不是吳

江俞二姑題《牡丹亭》也。」

《原文》主要談曲詞，但未忽視賓白的重要性：「凡詞曲皆非浪填，胸中情不可說，眼前景不可見者，則借詞曲以咏之。若叙事，非賓白不能醒目也。使僅以詞曲叙事，不插賓白，匪獨事之眉目不清，即曲之口吻亦不合。」《原文》還偶及戲劇之關目排場，如評《千鍾祿》「神情之合，排場之佳，令人嘆絶！」論李漁作品云：「《笠翁十種曲》，鄙俚無文，直拙可笑。意在通俗，故命意、遣辭力求淺顯，流布梨園者在此，貽笑大雅者亦在此。究之位置、腳色之工，開合、排場之妙，科白、打諢之宛轉人神，不獨時賢罕與頡頏，即元、明人亦所不及，宜其享重名也。」

《原事》考述戲曲故事淵源和扮演情況，大多輯錄前人成說，無所創見。

《詞餘叢話》中有些常識性錯誤，如將陳與郊之《昭君出塞》說成王世貞手筆，不知《梧桐雨》爲白樸所作名劇，稱「遍查《元人百種》，並無是劇。僅於《北九宮譜》存其名耳。」諸如此類，不一而足。（馬美信）

# 續詞餘叢話

〔清〕楊恩壽

《續詞餘叢話》，三卷。清楊恩壽著。有《坦園叢書》本、《中國古典戲曲論著集成》本。

《續詞餘叢話》按照《詞餘叢話》之體例，分《原律續》、《原文續》、《原事續》三卷，分別論述音律曲譜、品評曲詞、考索戲曲本事。

《原律續》介紹了蔡元定《律呂新書》中《六十調圖說》、鍾遇《經世聲音圖》以「平、上、去、入定聲，以開、發、收、閉定音」、傅青餘《韻分五聲說》、顧炎武「四聲一貫」之說以及李漁有關音韻的言論。此卷多輯錄他人的著述，間或也有作者自己的評論。如論曲韻曰：「詞曲韻書，止有《中原音韻》可從，然此系北韻，非南韻也。」「李笠翁欲就《中原音韻》平、上、去三聲之中，抽出入聲字另爲一聲，亦可備南詞之用，未爲無見。至於辨魚、模二韻宜分不宜合，其論甚精。」其論「務頭」，尤爲詳盡精當：「『務頭』兩字，千古難明，《嘯餘譜》辯論萬言，都爲一卷，非不詳晰，究竟莫定指歸。尾卷援引舊曲，言某曲中第幾句、第幾字是務頭，其間陰、陽不可混用，上去、去上不可亂施，似乎是一定之體矣；而或同此曲也，亦有不必盡然者，豈施於此套中則此句第幾字爲務頭，施於彼套中則此句第幾字即非務頭耶：誠然，則有定，仍無定也。笠翁謂：『曲中有務頭，猶棋中有眼。』此論最確。有眼則活，無眼則死，稍知布子者，無不知之；然必拘拘何著是眼，當下子之初，雖國手不知也；必待數著數十著，不必有心作眼，而自然有眼矣。填詞者非不知『看不動情，唱不發調。無務頭之死曲，亦猶無眼之死棋。』使必欲於某句安務頭，其去甫下子即定何著是眼者幾希。須知一曲有一曲之務頭，一句有一句之務頭。一曲中得此一句使全曲皆活者，即一曲之務頭也；一句中得此數字使一句皆活者，即一句之務頭也。由是推之，不獨曲有務頭，凡詩、詞、歌、賦，以及時文、古文，莫不有務頭，可意會不可言傳也。余嘗謂：曲之定格，人籟也；曲之務頭，天籟也。」

《原文續》引述李漁《閑情偶記》中關於填詞的言論來說明戲曲創作的甘苦，首論填詞之樂云：「填詞一

道，雖爲大方家所竊笑，殊不知此中自有樂也，惟好事者始能得之。大凡功名富貴中人，大而致君澤民，小而趨炎附勢，惟日不足，何暇作此不急之需？必也漂泊江湖、沉淪泉石之輩，稍負才學而又不過於時，既苦宋學之拘，又覺漢學之鑿，始於詩、古文辭之外，別成一派文章，非但鬱爲之舒，慍爲之解，而且風霆在手，造化隨心。我欲作官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即爲杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即諧西子、王嬙之佳偶；我欲成仙作佛，則西天、蓬島即在筆牀硯匣之旁；我欲盡忠致孝，即君治親年，可駕堯、舜、彭籛之上。非若他種文字，欲作寓言，必須蘊藉；倘或略施縱送，稍欠和平，便犯佻僈之嫌，失風人之旨矣。填詞者用意用筆，則惟恐其蓄而不宣，言之不盡。代何等人說話，即代何等人居心。無論立心端正者我當設身處地代生端正之想；即遇立心邪僻者，亦當捨經從權，暫爲邪僻之思。務使心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，勿使浮泛，若《水滸傳》之敘事，吳道子之寫生，斯道得矣。東坡以行文爲樂事。夫文之樂，吾則不知；雕蟲小技之樂，未有過於填詞家矣。」此段文字說明戲曲創作可以突破時空的限制，隨意馳騁自己的想象，自由地宣洩感情，滿足在現實中無法達到的意願，從而獲得心靈上的滿足。同時强調劇作家創作時的內心體驗，只有設身處地去體察劇中人物的思想精神和心理特色，才能達到「心曲隱微，隨口唾出」的境界，寫出形神畢肖，具有性格化的曲詞。

次論填詞之苦云：「填詞誠足樂矣，而其搜索枯腸，撚斷吟髭，其苦其萬倍於詩文者。曲詞一道，句之長短，字之多寡，聲之平、上、去，入，韻之清濁、陰陽，皆有一定不移之格，長者短一句不能，少者增一字不可。又復忽長忽短，時少時多，當平者用仄則不諧，當陰者換陽則不協。盡有新奇之句，因一字不合，便當毅然去之；非無揑湊之詞，爲格律所拘，亦必隱忍留之。調得平仄成文，又慮陰陽反覆，分得陰陽清楚，又與聲韻乖

張。作者處此，但能布置得宜，安頓極妥，已是萬幸之事，尚能計詞品之低昂，文情之工拙乎？」此言曲律對創作者才情的限制，可謂深得作曲之個中三昧。

《原文續》還指出《琵琶記》排場關目疏漏荒唐之處，並附載了《琵琶記·剪發》一齣的原本和李漁的改本，認爲「笠翁改正此齣，其詞筆直欲突過東嘉。」

《原事續》考索近人所作《坤靈廟》、《商山鸞影》、《秦晉配》、《意外緣》諸劇之本事，因未見著錄，所以較有史料價值。（馬美信）

# 宋元戲曲考

〔近代〕王國維

《宋元戲曲考》，又名《宋元戲曲史》，十六章。近代王國維著。作於一九一二年。主要版本有：民國四年（一九一五）商務印書館排印本、民國十一年（一九二二）上海六藝書局《增補曲苑》排印本、民國十六年（一九二七）《王忠慤公遺書》石印本、民國二十九年（一九四〇）商務印書館《王靜安先生遺書》石印本、一九五七年中國戲劇出版社《王國維戲曲論文集》排印本。

王國維（一八七七——一九二七）字伯隅，號靜安，又號觀堂。浙江海寧人。十五歲入州學，兩次應試皆

落第。一八九八年到上海，在康有爲、梁啓超主編的《時務報》當書記校對，開始接受西方文化。一九〇一年游學日本，翌年因病回國，先後擔任南通師範學堂、江蘇師範學堂教習。一九〇七年至一九一二年，從事詞曲和戲曲史的研究，對後世影響較大的《人間詞話》和《宋元戲曲考》都完成於此時。一九一三年後，致力於中國古代歷史文字的研究。一九二五年任清華研究院教授。一九二七年自沉於頤和園昆明湖。著有《靜庵文集》、《觀堂集林》、《王忠慤公遺書》等。

《宋元戲曲考》是我國第一部戲曲史論著。此書以宋元戲曲作爲研究對象，系統地論述了中國戲劇的起源和形成，中國戲劇的藝術特徵和文學成就等一系列戲曲史研究中帶根本性的問題。全書共十六章，卷首有自序、卷末有附錄《元戲曲家小傳》。

《自序》介紹此書創作緣起。王國維認爲「凡一代有一代之文學，楚之騷、漢之賦、六代之駢語、唐之詩、宋之詞、元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」元人雜劇「能道人情狀物態，詞采俊拔而出乎自然，蓋古所未有而後人不能髣髴也」。由於戲曲被傳統文人視爲小道末技，皆鄙棄不復道，即有一二學子以餘力及此，「亦未有能觀其會通，窺其奧窔者」。作者於是「思究其淵源，明其變化之跡」，先後寫了《曲錄》、《戲曲考原》、《宋大曲考》、《優語錄》、《古劇脚色考》、《曲調源流表》等專著，並在此基礎上完成了這一部帶有總結性的重要著作。

第一章，上古至五代之戲劇，論述中國戲劇之起源。王國維指出：「後世戲劇，當自巫、優二者出」，「靈（楚人謂「巫」爲「靈」）之爲職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神，蓋後世戲劇之萌芽，已有存焉者矣」，「巫以樂神，而優以樂人，巫以歌舞爲主，而優以調謔爲主」。因爲巫和優未「合歌舞以演一事」，「固未可以後世戲劇

視之」。只有到了北齊，如《蘭陵王》、《踏摇娘》「皆有歌有舞，以演一事」，儘管「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當也」，然而「後世戲劇之源，實自此始」。

第二章，宋之滑稽戲。王國維認爲宋金戲劇，「其結構實綜合前此所有之滑稽戲及雜戲小說爲之」，其樂曲始有南曲、北曲之分，「亦皆綜合宋代各種樂曲而爲之者也」。「今欲溯其發達之跡，當分爲三章論之：一、宋之滑稽戲，二、宋之雜戲小說，三、宋之樂曲」。宋之滑稽戲，即指宋雜劇，「固純以詼諧爲主，與唐之滑稽劇無異，但其中脚色較爲著名，而布置亦稍複雜；然不能被以歌舞，其去真正戲劇尚遠。」

第三章，宋之小說雜戲。王國維指出：「宋之滑稽戲雖托故事以諷時事，然不以演事實爲主，而以所含之意義爲主，至其變爲演事實之戲劇，則當時之小說實有力焉」，後世戲劇之題目多取諸小說，結構亦多依倣爲之，「所以資戲劇之發達者實不少也。」所謂「雜戲」，指「傀儡」、「影戲」等，「與戲劇更相近」。

第四章，宋之樂曲，王國維首先論述宋代樂曲與戲劇之關係：「後代之戲劇，必合言語動作歌唱以演一故事，而後戲劇之意義始全，故真戲劇必與戲曲相表裏。然則戲曲之爲物，果如何發達乎此，不可不先研究宋代之樂曲」，接着具體分析了宋代樂曲中詞、大曲、曲破、傳踏、諸宮調、賺詞等形式。王國維對於諸宮調和賺詞的考定，是戲曲研究中的重大發現。

第五章，宋官本雜劇段數。此章考證《武林舊事》所載二百八十本官本雜劇，用大曲、法曲、諸宮調、詞曲調命名者一百五十餘本，可見宋雜劇多以歌曲演之。且此二百八十本不皆純正之戲劇，「實綜合種種之雜戲，而其戲曲亦綜合種種之樂曲」。

第六章，金院本名目。王國維解釋院本爲「倡伎所演唱之本」。通過分析《輟耕錄》所載六百九十種金院

本名目，得出這樣的結論：「此種戲劇實綜合當時所有之游戲技藝，尚非純粹之戲劇也。」

第七章，古劇之結構。所謂古劇，指宋金以前雜劇、院本。此章着重論述古劇之脚色，最後爲第二章至第七章宋金戲劇部分的小結：「綜上所述者觀之，則唐代僅有歌舞劇及滑稽劇，至宋金二代而始有純粹演故事之劇，故雖謂真正之戲劇起於宋代無不可也。然宋金演劇之結構雖略如上，而其本則無一存，故當日已有代言體之戲曲否，已不可知，而論真正之戲曲，不能不從元雜劇始也。」

第八章，元雜劇之淵源。王國維認爲元雜劇是真正的戲劇，其視前代戲曲之進步，主要表現在兩方面：一、樂曲形式，「每劇皆用四折，每折易一宮調，每調之曲，必在十曲以上，其視大曲爲自由，而較諸宮調爲雄肆」；二、「由叙事體而變爲代言體」。「此二者之進步，一屬形式，一屬材質，二者兼備，而後我中國之真戲曲出焉。」王國維接着指出，元雜劇在樂曲構造和題材兩方面雖有特色，而非盡出於創造，「其取諸古劇者不少」。

第九章，元劇之時地。王國維參照《錄鬼簿》所載，把元雜劇的創作劃分爲三個時期：一、蒙古時代：自太宗取中原以後，至至元一統之初。這一時期「作者爲最盛，其著作存者亦多，元劇之傑作大抵出於此期中。」作家的籍貫皆北方人，其中以大都人居多。二、一統時代：自至元後至至順後至元間。此期作者的籍貫「則南方爲多，否則北人而僑居南方者」。作品「除宮天挺、鄭光祖、喬吉三家外，殆無足觀；而其劇存者亦罕」。三、至正時代。此期劇作「存者更罕，僅有秦簡夫、蕭德祥、朱凱、王曄五劇，其去蒙古時代之劇遠矣。」作者幾乎全爲南人，其中又以杭州人居多。王國維還論及元代雜劇鼎盛之原因：「元初之廢科目，却爲雜劇發達之因。蓋自唐宋以來，士之競於科目者已非一朝一夕之事，一旦廢之，彼其才力無所用，而一於詞曲發

之」，「而又有一二天才出於其間，充其才力，而元劇之作，遂爲千古獨絕之文字」。

第十章，元劇之存亡。王國維據《太和正音譜》、《錄鬼簿》等書所載劇目，斷定元雜劇至多當亦不出千種，至明隆、萬間流傳漸少，至其著此書時僅得見一百十六種。

第十一章，元劇之結構。此章論述元雜劇的藝術形式：「元劇以一宮調之曲一套爲一折，普通雜劇大抵四折，或加楔子」；「合動作、言語、歌唱三者而成」，强調元雜劇創作時「曲白相生」，並不如某些說賓白是演劇時伶人自爲之；「元劇每折唱者止限一人，若末若旦，他色則有白無唱，若唱則限於楔子中」；「元劇脚色中，除末旦主唱，爲當場正色外，則有淨有丑，而末旦二色支派彌繁」；「元劇中歌者與演者之爲一人，固不待言」；「演劇時所用之物，謂之砌末」。

第十二章，元劇之文章。王國維對於元雜劇的文學成就給以極高的評價：「元曲之佳處何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。」他認爲元劇之作者均非有名位學問之人，其作劇並無藏之名山，傳之其人之意，「彼以意興之所至，爲之以自娛娛人」，「但摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露於其間，故謂元曲爲中國最自然之文學，無不可也。」王國維還以他創立的「意境」說來評價元劇：「其文章之妙，亦一言以蔽之：曰有意境而已矣」，「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也」。王國維最先從西方引入悲喜劇理論來研究中國古典戲曲，認爲「明以後傳奇無非喜劇，而元則有悲劇在其中」，如《漢宮秋》、《梧桐雨》等，並沒有先離後合的俗套。「其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》，紀君祥之《趙氏孤兒》，劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中亦無媿色也。」

第十三章，元院本。王國維認爲元人猶有作院本者，因劇本無存，姑以朱有敦所作《呂洞賓花月神仙會》雜劇中院本爲例，說明其體例結構與雜劇不同，而與南曲戲文相近，「院本與南戲之間，其關係較二者之與元雜劇更近」。

第十四章，南戲之淵源及時代。王國維首先指出：南戲「一劇無一定之折數，一折無一定之宮調，且不獨以數色合唱一折，並有以數色合唱一曲，而各色皆有白有唱，」是突破元雜劇局限的一大進步。據王國維考證，南曲中出於古曲者幾當全數之半，而北曲出於古曲者僅三分之一，當時所能見到最古的五種南戲（荆、劉、拜、殺、蔡）雖作於元明之間，其故事關目皆有所由來，因而南戲之淵源較雜劇更古，結論爲：「南戲之淵源於宋殆無可疑，至何時進步至此則無可考。」

第十五章，南戲之文章。此章以《拜月亭》、《琵琶記》爲例，分析南戲之文學價值，認爲「元南戲之佳處，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，則亦不過一言，曰有意境而已矣。故元代南北二戲，佳處略同，唯北劇悲壯沈雄，南戲清柔曲折，此外殆無區別。」

第十六章，餘論。此章論述了以下幾方面內容：一、中國戲劇至元雜劇出而體制遂定，南戲出而變化更多，「於是我國始有純粹之戲曲」，然其與百戲及滑稽戲之關係並未斷絕。二、北劇南戲皆鼎盛於元代，至明代即趨衰落，「元人生氣至是頓盡」。三、辨析了雜劇、院本、傳奇、戲文等名稱概念的歷史變化。四、我國樂曲對於外來樂曲的吸收及相互融合。五、中國戲劇實爲漢人自創，「不能謂之自外國輸入也」。六、中國戲劇早就走向世界，《元曲選》百種譯成外文者已達三十種。

附錄《元戲曲家小傳》共收錄元代雜劇家四十人、南戲作家三人。

《宋元戲曲考》開拓了中國戲曲研究的新領域，不僅在理論觀念上有新的發展，在研究方法上也有許多新的突破，實爲戲曲史科學研究的開山之作。郭沫若曾把此書和魯迅的《中國小說史略》並稱爲「中國文藝史研究上的雙璧」，「不僅是拓荒的工作，前無古人，而且是權威性的成就，一直領導着百萬的後學。」（馬美信）

# 南北詞簡譜

〔現代〕吳梅

《南北詞簡譜》，十卷。現代吳梅著。作者自云始作於「庚申辛酉之交」（一九二〇年底，一九二一年初），脫稿於「辛未孟夏」（一九三一年夏），歷時十年。主要版本爲一九三九年四川石印本。

《南北詞簡譜》是吳梅平生最重要的一部著作。逝世前吳梅曾致書弟子盧前。說：「往坊間所出版諸書，聽其自生自滅可也，惟《南北譜》爲治曲者必需，此則必待付刻者。」於是，盧前（冀野）於吳梅逝世的當年便在白沙刻印了此書。此書內容包括于右任吊吳梅之《正宮鸚鵡曲》，陳立夫題名、盧前編《霜厓先生年譜》，吳梅自序，簡譜正文，盧前跋等幾個部分，是一本相當實用、頗見功力的讀曲或作曲、審譜工具書。

此書雖曰「簡譜」，實際上常用的曲子都有。在全書所列一千餘種曲子中（其中南曲近八百種，北曲三百

餘種），吳梅對每個曲子，都選有一首比較合律的曲例作爲規範，指出句逗、用韻、字調的規律，並對照各個時代著名作品中的曲例，指出該曲的沿革情況，對照歷代各種曲譜的異同，指出各譜的正誤所在，有時還在注語中簡要指出該曲的旋律特色，如何用管色，音調悲壯抑或輕俊幽艷，宜施生旦口吻抑或淨丑口吻等等。示例如下：

卷六《南僊呂・臘梅花》　過曲

孩兒出去在今日中。爹爹媽媽來相送。但願得魚化龍，合青雲得路。桂枝高折步蟾宮。《琵琶》

註：此亦宜淨丑角用，各劇句法微有不同，如《荆釵》將「青雲得路」句刪去矣。

卷四《北商調・挂金鎖》

裙染榴花。睡損胭脂皺。紐結丁香。掩過芙蓉扣。線脱珍珠。泪濕香羅袖。楊柳眉顰。人比黃花瘦。

（王《西廂》）

註：此通體皆四五字連環句也。王元美當贊美之不脱七子高華之習，蓋曲中長處不在濃艷也。《正音譜》收《夢天臺》一支，亦是此式，作家無勿同者，惟襯字有多少耳。《大成譜》收《太平圖》一支，雖句法略異，然亦是四排成文，多五字二句耳。所異者，爲明楊景言散曲，盍黃鐘刮地風下往往有犯此曲者，楊作即「刮地風」格，而李玄玉譜誤付此曲之内，遂致句調不合，此可以知考訂北詞之難也。

關於此書的意義，可以盧前跋中的一段話爲準：「曲之有譜，蓋自明始。元鍾嗣成，賈仲明正、續《錄鬼簿》，但著錄書目作者，不及牌調；周德清《中原音韻・作詞十法》雖附小定令格，僅四十首，牌調未全，亦不

詳套式，自寧獻王朱權《太和正音譜》作，而後言北詞始有準繩，然借宮之法，增句之體，顧猶未能備且明也；程明善《嘯餘譜》、張孟奇《北雅》、范文若《博山堂北曲譜》，互相因襲，少有獨見。至清李玉《北詞廣正譜》出，稍有可觀。惟正襯分別尚多紊亂；南詞初有蔣孝《九宮譜》，後有沈璟《南曲譜》。沈自晉南詞新譜，板式參差，莫衷一是，近年發現鈕匪石《九宮正始》、東山釣叟《九宮譜定》及前所藏明末寫本《南九宮大全譜》，先生所謂沈氏新譜之藍本者；惟集曲較備而已；世所推重之呂士雄《南詞定律》、莊親王《九宮大成譜》，雖裨益歌唇，無關於作者。先生竭畢生之力，梳爬搜剔，獨下論斷，舊譜疑滯，悉爲掃除，不獨樹歌場之規範，亦立示文苑之楷則，功遠邁於萬樹《詞律》，宜先生之自矜重其書如此。」

吳梅作爲一代曲學大師，得到了後人的一致推崇，論者常將他與王國維相提並論。浦江清有言：「近世對於戲曲一門學問，最有研究者推王靜安先生與吳先生兩人，靜安先生在歷史考證方面，開戲曲史研究之先路。但在戲曲本身之研究，還當推瞿安先生獨步。」錢基博亦言：「特是曲學之興，國維治之三年，未若吳梅之劬以畢生；國維限於元曲，未若吳梅之集於大成；國維詳其歷史，未若吳梅之發其條例；國維賞其文學，未若吳梅之析其聲律。而論曲學者，並世要推吳梅爲大師云！」

有關吳梅的研究著作主要見《中國近代文學論文集・戲劇卷》（一九一九—一九四九）、《中國近代文學論文集・戲劇、民間文學卷》（一九四九——一九七九）（中國社會科學出版社出版）中的相關文章和葉長海《中國戲劇學史稿》中的相關章節。（李勝利）

# 中國戲曲概論

〔現代〕吳梅

《中國戲曲概論》，三卷。現代吳梅著。成於一九二五年。主要版本有一九二六年上海大東書局鉛印本和一九八三年中國戲劇出版社《吳梅戲曲論文集》（王衛民編）所收本。

《中國戲曲概論》是吳梅中年時期的重要戲曲論著，它在詳細占有資料的情況下，全面地勾勒出了我國古代戲曲發展的歷史進程，闡述了戲曲藝術的特點和規律，是繼王國維《宋元戲曲史》之後又一部較早研究中國戲曲史的著作。

《中國戲曲概論》以朝代爲序，分爲金元、明、清三卷，每卷除總論外，又據體裁分爲雜劇、傳奇、散曲三類。

在上卷《金元總論》中，吳梅首先對戲曲的源起作了分析，他說：「今日流傳古劇，其最古者出於金元之間，而其結構，合唐之參軍、代面，宋之官劇、大曲而成，故金元一代始有劇詞可徵。第參軍、代面，以言語、動作爲主，官劇、大曲，雖兼歌舞，而全體亦復簡略。若合諸曲以成全書，略紀一人之始末，則諸宮調詞，實爲元明以來雜劇傳奇之鼻祖。」此論同王國維相同。《諸雜院本》中列舉了十一類六百九十種雜劇院本名目，並對

院本的涵義作了考證。《諸宮調》中對諸宮調的起源和含義作了分析。《元人雜劇》中列舉了元代有本流傳的雜劇一一九種，認爲「戲曲至元代，可爲最盛時期」，對雜劇與宮調作了清晰的對比：「諸宮調不分出目，此則通例四折；……諸宮調 不分角目，總以一人彈唱，與後世評語略同，此則分末、旦、外、丑等諸目，而以末、旦爲主，元人所謂旦、末雙全者也。諸宮調無動作狀態，此則分爲三類：紀動作者曰科，紀言語者曰白，紀歌唱者曰曲。是合歌舞言動而一之也，是劇曲之進境也。至於文字，則只有本色一家，無所謂詞藻繽紛纂組縝密也。」概述之後，對主要作家作品作了不少風格流派方面的分析，如「大抵元劇之盛，首推大都，自實甫繼解元之後，創爲研煉艷冶之詞，而關漢卿以雄肆易其赤幟，所作《救風塵》、《謝天香》、《玉鏡臺》諸劇，類皆雄奇排奡，無搔頭弄姿之態，東籬則以清俊開宗，《漢宮孤雁》，臧晉叔以爲元劇之冠，論其風格，自是三家鼎盛，矜式羣英。」此論頗有獨到之處。在考察元人戲曲的事實中，吳梅還認識到：「一代才彥，絕少達官，斯更足見人民之崇尚。迥非臺閣文章以頌揚藻繪者可比也。」體現了他從歷史現實出發的進步觀點。《元人散曲》中認爲「元人散曲，作家至多，其詞清新俊逸，與唐詩宋詞可以鼎足。」主要作家有「關馬鄭白，其次爲酸甜樂府，而喬夢符、張小山、楊西庵輩，亦戛戛獨造，洵文學界之奇觀也。」對這些作家的風格特點也都作了精當的分析。

中卷《明總論》中，對明代戲劇的發展作了三階段簡要勾勒，「大抵開國之初，半沿元季餘習，其後南劇日盛，家伶點拍，踵事增華，作家輩出，一洗古魯兀剌之風」。此一時也，楊國材「別創新聲，號爲海鹽腔，西江兩京間翕然合之。」此一時也；嘉隆間太倉魏良輔「造水磨調」，辰魚作《浣紗記》付之，「流麗穩協，遠出弋陽、海鹽舊調之上，歷世三百，莫不俯首傾耳，奉爲雅樂。」此又一時也。《明人雜劇》中記載了作者所能見到

的雜劇九十六種，對明雜劇與元劇的差異進行了分析：元劇多四折，明則折數不定；元劇多一人獨唱，明則唱角亦不定；元劇多用北詞，明人盡多南曲：元詞以拙樸勝，明則妍麗矣；元劇排場至劣，明則有次第矣；蒼莽雄宕之氣，則明人遠不及元。對一些主要劇作如周憲王《蟠賦題橋》、康對山《中山狼》、徐文長《四聲猿》等都作了詳細的分析。《明人傳奇》中擇要列舉四十三種，簡介一些傳奇的大致情節，並將它們分爲四派：「自《琵琶》、《拜月》出，而作者多喜拙素。自《香囊》、《連環》出，而作者乃尚詞藻。自玉茗『四夢』以北詞之法作南詞，而倫越規矩者多。自詞隱諸傳，以俚俗之語求合律，而打油釘鉸者衆。」對各派的代表作家也都作了風格上的分析。《明人散曲》中記載了有總集或別集可考的明散曲作家作品數十種，認爲「其間享盛名傳麗制者，當以康海、王九思、陳鐸、馮惟敏，梁辰魚、施紹莘爲最著」。

下卷《清總論》中認爲「清人戲曲，遜於明代」，這主要就戲曲作家的人數而論，「今自開國以迄道光，總述詞家，亦可屈指焉」。作者詳細分析了原因：「推其原故，約有數端。開國之初，沿明季餘習，雅尚詞章，其時人士，皆用力於詩文，而曲非所習，一也。乾嘉以還，經術昌明，名物訓詁，研鑽深造，曲家末藝，等諸自鄙，一也。又自康雍後，家伶日少，臺閣巨公，不喜聲樂，歌場奏藝，僅習舊詞，間及新著，輒謝不敏，文人操翰，寧復爲此？一也。又光宣之季，黃岡俗謳，風靡天下，內廷法曲，棄若土苴，民間聲歌，亦尚亂彈，上下成風，如飲狂藥，才士按詞，幾成絕響，風會所趨，安論正始？此又其一也。」不過，作者並沒有簡單地一概否定清代，他說：「雖然詞家之盛，固不如前代，而協律訂譜，實遠出朱明之上，且劇場舊格，亦有更易進善者，此則不可沒也。」《清人雜劇》列可見者一四六種，對其中一些名人名作諸如徐石麟《買花錢》、蔣心余《四弦秋》、黃兆魁《紅樓夢》散套等進行了情節簡介，風格分析和優劣品評。《清人傳奇》中列作者所能見者計百種，「以梅

村、展成爲巨擘」。其中對南洪北孔的評介相當有特色：「顧《桃花扇》、《長生殿》二書，僅論文字，似孔勝於洪，不知排場布置、宮調分配，昉思遠駕東塘之上。……二家既出，於是詞人各以徵實爲尚，不復爲鑿空之談。」《清人散曲》僅列別集十二種，總集四種，因清人作散曲者寥寥，況不過「全事及此」，佳作無多，没有深論。

主要研究著作見葉長海《中國戲劇學史稿》中相關章節及劉偉林、陳永標《史論評相結合的研究方法——讀吳梅〈中國戲曲概論〉》（載《中國近代文學評林》第二輯，廣東高教出版社版）。（李勝利）

# 書法編

# 非草書

〔東漢〕趙壹

《非草書》，一篇。有《玉函山房輯佚書續編》本、《法書要錄》、《書苑菁華》、《歷代書論文選》本等。

趙壹，（生卒年不詳），字元叔，漢陽西縣（今甘肅天水）人。爲東漢光和間著名辭賦家。靈帝時爲上計吏入京。當時社會政治極其黑暗，宦官外戚爭權奪利，橫行不法。因奸佞當道，正直有才能的人受到排斥和迫害。趙壹爲人耿介，爲羊陟、袁逢等所重，卻爲鄉黨所壓抑，著有《諷世嫉邪賦》，即面對當時政治黑暗所產生的社會問題的現實，鋒芒畢露地予以揭發，表現其憤世嫉俗、傲岸耿直的個性，因之屢獲罪，幾至於死。生平中著有賦、頌、箴、誄書、論等，原有集，已失傳。

《非草書》是我國如今可考的最早的書法理論專著之一。壹此著所言草書，系指其時漸行的章草。學習者多以杜度、崔瑗的章草爲法。面對興起的草書，趙壹恪守儒家道統，以政教的「尚用」主張，認爲草書其法不近古，非聖人所爲，意在「弘道興世」而非草書的。他抨擊草書，一方面反映了他的道統思想，反對草書的「尚美」，用「且草書之人，蓋技藝之細者耳。鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備，徵聘不問此意，考績不課此字，善既不達於政，而拙無損於治，推斯言之，豈不細哉」的論點，表明他

對興起的草書功能的保守認識。一方面，又留有他的强烈政治主張的思想痕跡。其時，當世學習草書已相當普遍，幾乎進於藝術創作的自覺階段，這個時期正是書法藝術的尚美尚用雙重價值相互交替而逐漸發展合而爲一，適應着社會發展的需要。同時，隨着書法藝術的成熟，有關論述書法的理論文章也不斷發展，如蔡邕的「筆論」，鍾繇的「筆法」等的出現，已形成非一家之言所能左右的趨勢，所以，其非草書說終不能推行。然而趙壹在此論著中，雖然以「覽天地之心，推聖人之情」的思想疾呼人們要學經國之術，切勿對草書「專用爲務」而「夕惕不息，仄不暇食，十日一筆，月數丸墨」，以免「志小者必忽大」。但在文中卻對草書產生的淵源，對書法功能的評述，對書法創作的認識與技巧等，用聊聊數語闡明，皆有創見。指出草書的產生是「趨急速耳，示簡易之指」。如違此旨，而「庶獨就書，雲適迫遽，故不及草。草本易而速，今反難而遲，失指多矣。對書法創作，指出「書之好醜，在心與手」。同時也指出學習書法的主客觀關係，闡述揚長避短，「若人顏有美惡」，忌「效顰者之增醜，學步者之失節」。提出發揮自己個性、氣質素養、品德等主觀能動作用。凡此，皆可謂是對豐富書法理論內涵有着重要貢獻的。過去，多因趙壹借探討草書流行之題，兼而抨擊一些無急於草書而向急於國事者，發出不要「俯而捫蝨，不暇見天」的警語，將此篇視爲《刺世嫉邪賦》的續編，因此，簡單地認爲此篇就是專門爲抨擊草書而發，不無偏頗之處。（張潛超）

# 九勢

〔東漢〕蔡邕

《九勢》或作《九勢八字訣》，一篇。有宋陳思《書苑菁華》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

蔡邕擅篆隸，尤以隸書著稱。南朝梁武帝評曰「蔡邕書骨氣洞達，爽爽如有神力。」熹平四年，與堂谿典書六書于碑，世稱《熹平石經》。又創「飛白」書。邕另有書論《大篆贊》、《小篆贊》、《隸書勢》、《筆論》等篇。

《九勢》主要論述運筆規則。

蔡邕認爲書法藝術之美源于自然的陰陽變化。「夫書肇于自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出焉。」接着指出：「藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。」論述了運筆九勢即：結字、轉筆、藏鋒、藏頭、護尾、疾勢、掠筆、澀勢、橫鱗等規則要領。如結字「上皆覆下，下以承上，使其形勢遞相映帶，無使勢背。」轉筆「宜左右回顧，無使節目孤露。」藏頭「圓筆屬紙，令筆心常在點劃中行。」護尾「劃點勢盡，力收之。」論及各勢，「得之雖無師授，亦能妙合古人。」（顧安文）

# 草書勢

〔西晉〕索靖

《草書勢》，一篇。有《晉書·索靖傳》作《草書狀》本、宋朱長文《墨池編》作《書勢》本、宋陳思《書苑菁華》第三卷作《索靖叙草書勢》本、馬國翰《玉函山房輯佚書》本、鄉環館本、楚南書局本。上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

索靖（二二九——三〇三），字幼安，敦煌（今屬甘肅）人。西晉書法家。張芝姊孫。官至征西司馬，人稱索征西。謚莊靖。善草書、八分、尤精章草，與尚書令衛瓘齊名。衆多書家評其章草妙絶。如時人云「精熟至極，索不及張；妙有餘姿，張不及索。」蘇東坡在《論書》中曾有「筆禿千管，墨磨萬錠，不作張芝作索靖」的評價。索靖亦自重其書，名其書勢爲「銀鈎蠆尾。」傳世書跡有章草《七月帖》、《月儀貼》、《出師頌》、《急就章篇》、《毋丘興碑》等。有書論《草書狀》（《草書勢》）、又有《索子》、《晉詩》各二十卷。《晉書》卷六十有傳。

《草書勢》主述章草書的流變，或言此文似未完篇，實爲收勢促急，以致令人有此錯覺。

《草書勢》開篇講述文字形成及草書成因：「損之隸草，以崇簡易，百官畢修，事業並麗。蓋草書之爲狀也，婉若銀鈎，漂若驚鸞，舒翼未發，若舉復安。」並用蟲、蛇、騏驥、海水、芝草、棠棣、玄熊、飛燕等動物植物

之百態變化形容草書各勢。「舉而察之，又似乎和風吹林，偃草扇樹，枝條順氣，轉相比附，窈嬈廉苫，隨體散布。」又以玄螭、狡獸、騰猿、飛鼬、凌魚、駭龍等喻草書各種姿態。「或若登高望其類，或若既往而中顧，或若倜儻而不群，或若自檢于常度。」又簡言草書之流變「去繁存微，大象未亂，上理開元，下周謹案。」「忽班班而成章，信奇妙之煥爛，體磊落而壯麗，姿光潤以璀璨。命杜度運其指，使伯英回其腕，著絶勢於紈素，垂百世之殊觀。」（顧安文）

# 隸書體

〔西晉〕 成公綏

《隸書體》，一篇。《太平御覽》引本目作《隸勢》。有《成公子安集》一卷本、宋陳思《書苑菁華》本。今有《漢魏六朝三百名家集》（張氏本、壽考堂本、信述堂本、經濟堂本、翰墨山房本、掃葉山房石印本、四川官印局本）、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

成公綏（二二三——二七三），字子安，東郡白馬（今河南滑縣東）人。西晉文學家。自幼聰敏，博涉經傳，少時詞賦甚麗，頗爲張華所重，薦之太常，徵爲博士，後累遷至中書郎。通書學。著有文集，已散佚。明人輯有《成公子安集》一卷，清人有《成公子安集選》一卷。《晉書》卷九十二有傳。

《隸書體》主述各書體中惟有隸書繁簡中庸，規矩有則，用之適宜，玆以賦體盛贊之。

《隸書體》開篇從文字形成到「燦矣成章」言之「實由書紀」而書體又「時變巧易，古今各異。」相比之下，「蟲篆既繁，草藁近僞，適之中庸，莫尚於隸」。而隸之最大優點爲「規矩有則，用之簡易。」其形體抑揚，芬葩連屬，分間羅行。爛若天文之布曜，蔚若錦綉之有章。」其筆勢「或輕拂徐振，緩按急挑，挽横引縱，左牽右繞，長波鬱拂，微弱縹緲。」其用筆「爾乃動纖指，舉弱腕，握素紈，染玄翰」，隸字形成即可「章周道之鬱鬱，表唐、虞之耀煥」了。而其布白則「仰而望之，鬱若霄霧朝升，游烟連雲；俯而察之，漂若清風厲水，漪瀾成文」。此篇抑篆、草而尊隸書體，就書法的發展而言，這種肯定是適應社會需要的。但本篇浮詞過甚，極盡形容，對隸書的功用論述，則不盡如意。（顧安文）

# 四體書勢

〔西晉〕衛恒

《四體書勢》，一卷。有《晉書·衛恒傳》本、《説郛》本、宋陳思《書苑菁華》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

衛恒（？——二九一），字巨山，河東安邑（今山西夏縣北）人。西晉書法家。官至黄門侍郎，惠帝初，爲

賈后及楚王司馬瑋等所殺。後追謚蘭陵貞世子。善作草、章草、隸、散隸四種書體。另著有《古來能書人錄》一卷。《晉書》卷三十六、《中國書法大辭典》有傳。

《四體書勢》主要論述古文、篆、隸、草等四種書體書勢。每體各叙其起源，兼述各體書家優劣，後繫以讚。其《篆勢》讚爲蔡邕撰，《草勢》讚爲崔瑗撰，而古文《字勢》讚及《隸勢》讚則爲恒自撰。

《四體書勢》在《晉書·衛恒傳》中錄其全文。文中叙述了古文産生的時代和源流。早在黄帝時「有沮誦，蒼頡者，始作書契以代結繩，蓋睹鳥跡以興思也。」講述了古文造字指事、象形、形聲、會意、轉注、假借等「六義」之説。繼對古文迨至秦國「焚燒先典，而古文絶矣」和復得的經過作出叙述。説明「恒竊悦之，故竭愚思以讚其美。」恒並以四言形式講述古文的「始、失、得」存在與發展過程，復以七言形式讚賞古文「六義」之巧：「其文乃耀，粲矣其章，因聲會意，類物有方。」如「日處君而盈其度，月執臣而虧其旁。」「是故遠而望之，若翔風厲水，清波漪漣；就而察之，有若自然。」恒讚古文「睹物象以致思，非言辭之所宣。」隨之對篆隸正草等發展，作了史述。自「周宣王時史籀始著大篆十五篇，或與古同，或與古異，世謂之籀書也。」又對秦時大、小篆出現經過和知名善篆人作了陳述。例如「漢祭酒許慎撰《説文》，用篆書爲正，以爲體例。」「秦李斯號爲工篆。」引漢末蔡邕作《篆勢》讚，稱篆「妙巧人神」，「頹若委稷之垂穎，蘊若蟲蛇之棼縕。」「縱者如懸，衡者如編，杳杪斜趨，不方不圓，若行若飛，跂跂翩翩」。繼之，對漢隸的出現予以説明，「秦既用篆，奏事繁多，篆字難成，即令隸人佐書，曰隸字。」「隸書者，篆之捷也。」後列隸書能人，有「王次仲始作楷法，至靈帝好書時多能者，而師宜官爲最，大則一字徑丈，小則方寸千言，甚矜其能。」有梁鵠善書得世人好評，「鵠卒以書至選部尚書。」等等。恒自讚《隸勢》云：「厥用既弘，體象有度，煥若星陳，鬱若雲布。其大徑尋，細不容髮，隨事從

宜，靡有常制。」接着指出草書產生的年代，是「漢興而有草書。」並列舉草書能者有「章帝時，齊相杜度，號稱善作。」後有崔瑗、崔寔、亦皆稱工。而「張伯英者因而轉精其巧。」謂之「草聖」等等。引崔瑗所作《草勢》讚之草書：「觀其法象，俯仰有儀，方不中矩，圓不副規。抑左揚右，兀若竦崎，獸跂鳥跱，志在飛移，狡兔暴駭，將奔未馳。」此乃爲草書特色。（顧安文）

# 筆陣圖

〔東晉〕衛鑠

《筆陣圖》，一篇。作者襲流傳爲衛夫人所撰之說。唐孫過庭《書譜》中疑爲王羲之撰。後人疑爲六朝人僞托。張彥遠《法書要錄》本中題爲衛夫人撰。關於作者真僞的聚訟，千古未解，可詳見余紹宋《書畫書錄解題》卷九的詳勘。有《續百川學海》、《說郛》、《書苑精華》、《墨池編》、《書法正傳》、《天都閣藏書》、《歷代書法論文選》等本。此篇還散見在各種書法論著中的載錄。

衛鑠（二七二—三四九），字茂漪，河東安邑（今山西夏縣）人。爲汝陰太守李矩之妻，衛恒侄女，世稱衛夫人。爲晉代女書法家。師承鍾繇，妙傳其法，善隸書。王羲之少時曾從其學書。在傳爲王羲之所撰的《題衛夫人（筆陣圖）後》一文中有云：始知學衛夫人書，徒費年月年。遂改本師，仍於衆碑學習焉。其行楷墨跡

曾錄人《淳化閣帖》。《唐人書評》評其書法成就，謂衛夫人書：「如插花舞女，低昂美容。又如美女登臺，仙娥弄影，紅蓮映水，碧海浮霞」。南梁庾肩吾《書品》列其書爲中上品。唐李嗣真《後書品》列其書爲上下品。唐張懷瓘《書斷》列其隸書爲妙品。

全篇雖僅五百餘字，但立論之精闢，見解之獨到，學說的創成，被歷代書家反覆徵引和演繹，學書者奉爲準則。此論著不但命題不凡，而所立筆陣的學說，對後世書學理論的充實和發展也有着深遠的影響和卓越的貢獻。歷代評析此篇書法理論文獻者，首有王羲之《題衛夫人（筆陣圖）後、（一作《題（筆陣圖）後書說》，可與此篇相互參照理解。此篇作者雖云僞托，但所闡述的執筆、用筆學說，以及初學「先大書，不得從小」之訓，爲古今臨池者奉爲圭臬。所述執筆、用筆之法，乃援删李斯《筆妙》之論，以「三端之妙，莫先乎用筆，六藝之奧，莫重乎銀鈎」揭示主題。在介紹筆墨紙硯的功用之後，提出「凡學書字，先學執筆」的要義，同時說明真書、行書的不同執筆方法、要領。如「下筆點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力而送之」。指出鑒書、善書者之別，分析善書者爲「多力豐筋者聖」，不善者筆力無力，將呈現多肉、無筋等不同病筆。繼之列出七條筆陣出人斬斫圖，即七種執筆用筆法。「橫」如千里陣雲。「點」如高峰墜石。「撇」如陸斷犀象。「鈎」如百鈎弩發。「豎」如萬歲枯藤。「捺」如崩浪雷奔。「橫豎鈎」如勁弩筋節。王羲之在其《題（筆陣圖）後書說》中，以戰陣做喻而對此篇作了詳細銓釋，可謂與此篇同是在書法理論上的創造性學說。這兩篇書法理論文獻，千百年來成爲指導書法藝術創作實踐的規範。鑠之七種運筆法，爲後世「永字八法」的形成奠定了基礎。作者在歸納七種執筆法時，還闡明筆「意」在筆前筆後和執筆時心急心緩，將對書藝成敗所產生的作用和影響，即「有心急而

執筆緩者，有心緩而執筆急者。若執筆近而不能緊者，心手不齊，意後筆前者敗；若執筆遠而急，意前筆後者勝」。繼此，又明確闡述六種用筆法：即「結構圓備如篆法，飄颻麗落如章草，兇險可畏如八分，窈窕出人如飛白，耿介特立如鶴頭，鬱拔縱橫如古隸」。如是掌握運用正確的執筆法、用筆法，在筆法、筆勢、筆意諸要素方面，就可求取，「斯造妙矣，書道畢矣」的藝術成就。作者斯作，乃有感當時「緣情棄道」，「學不該贍，聞見又寡，致使成功不就，虛費精神」而發，因以此作而「貽諸子孫，永爲模範」。（張潛超）

# 筆勢論十二章並序

〔東晉〕王羲之

《筆勢論十二章並序》（又名《筆勢論》），一卷。有《四庫全書》本、《摛藻堂四庫全書薈要》、《述古叢鈔》本、《藏修堂叢書》本、《翠琅玕堂館叢書》本、《藝術叢書》本、《歷代書法論文選》本。《書苑精華》、《墨池編》、《佩文齋書畫譜》皆有載錄。

王羲之（三二一——三七九，一說三〇三——三六一），字逸少。原籍琅琊臨沂（今山東臨沂），後居會稽山陰（今浙江紹興）。爲我國古代著名書法家。東晉時官至右軍將軍、會稽內史，世人稱爲王右軍。早年學書於衛夫人，後博採衆家之長，精研體勢，草書宗張芝，正書師鍾繇，取長補短，自成風格。評論者稱讚其草

書濃纖折衷，正書勢巧形密，行書遒媚勁健，純出自然。書法千變萬化，墨迹有「樂毅論」、「蘭亭序」、「十七帖」、「快雪時晴」、「奉橘」、「喪亂」、「孔侍中」及唐懷仁集字「聖教序」等傳世，爲歷代所寶，世稱書聖，爲百代宗師。《晉書》卷八十有傳。

本篇爲羲之寫給其子獻之的，開篇即明確「今述『筆勢論』一篇，開汝之悟」。所撰斯篇，爲「章有所歸，定其模楷，詳其舛謬，撮其要實」，而「窮研篆籀，功省而易成，纂集精專，形彰而勢顯。存意學者，兩月可見其功，無靈性者，百日亦知其本」。全篇列十二章。創臨章第一，闡述臨書如同布陣，以譬如說明紙爲陣、筆爲刀鞘、墨爲兵甲、水研爲城池、本領爲將軍、心意爲副將、結構者謀策、颺筆者吉兇也，出入者號令、屈折者殺戮、點畫者磊落也，戈旆者斬斫、放縱者快利也，著筆調和也，頓角者蹙捺也。據此，學書者創臨，不得計其遍數。啓心章第二，提出意在筆前，然後作字的要訣。關於學書之法，首先要求凝神靜慮，預想字形，達到筋脈相連。切忌「平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平」，認爲「此不是書，但得其點畫耳」。視形章第三，對分間布白予以具體說明：要求「大字促之貴小，小字寬之貴大，自然寬狹得所，不失其宜」。例如「橫則正，如孤舟之橫江渚；竪則直，若春笋之抽寒谷」。說點章第四，指出點劃要「各稟其儀」，要「著點皆磊磊似大石之當衢」。處戈章第五，提出斫戈之法，「處其戈意，妙理難窮」。「放似弓張箭發，收似虎門龍躍，直如臨谷之勁松，曲類懸鈎之釣水」。健壯章第六，論述屈腳之法、立人之法、蹠腳之法以及右折角、左偏旁作法，須「視筆取勢」，以求「趣義常存」。教悟章第七，論述字處其中畫之法。指出中畫不得倒其左右，橫貴纖，竪貴粗，分間布白要遠近宜均，上下所得，遞相掩映。觀形章第八，論述用筆之法，指出側筆、押筆、結筆、憩筆、息筆、蹙筆、戰筆、厥筆、帶筆、翻筆、疊筆、起筆、打筆等諸種用筆要求。開要章第九，論述鋒銛來去之則，反覆還往之

法。要求作字之勢，須「精熟尋察，然後下筆」。對各種筆畫的或遲、或緩、或賒、或促、或斜、或峻、或闊、或長、或小、或大、或密、或疏、均宜嚴飭。節制章第十，論學書作字之體，須遵正法。對字的形勢，切忌傷勢，如「密則似疴瘵纏身」、「疏則似溺水之禽」，等等。察論章第十一，論臨書安帖之方，至妙無窮。作者申明：吾務斯道，廢寢忘餐，懸歷歲年，乃今稍稱，可見臨書安方之難求。譬成章第十二，指出學書之道，有多種，「初業書要類乎本」。要「緩筆定其形勢」，不得因忙而失其規矩。「莫以字小易，而忙行筆勢，莫以字大難，而慢展毫頭」，「倘一點的失所，若美人之病一目；一畫失節，如壯士之折一肱」。力誡「勿以難學而自惰」。（張潛超）

# 書論

〔東晉〕王羲之

《書論》，一段。有宋朱長文《墨池篇》本、清《佩文齋書畫譜》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《書論》其主旨在於說明「夫書者，玄妙之伎也，若非通人志士，學無反之。」論及前人筆勢「骨甚是不輕，恐子孫不記，故叙而論之。」羲之强調「書字貴平正安穩」，應掌握用筆的各種情態「有偃有仰，有敧有側有斜，或小或大，或長或短。」指出凡作一字，無論何種書體「欲書先構筋力，然後裝束，必注意詳雅起發，綿密

疏闊相間。」主張：「每作一字，須用數種意，或橫畫似八分，而發如篆籀；或豎牽如深林之喬木，而屈折如鋼鈎」等各種用筆法式。羲之十分注意構字方法，他說「作一字，橫豎相向；作一行，明媚相成。」「爲一字，數體俱人。著作一紙之書，須字字意別，勿使相同。」可見羲論書意之非凡，講求筆法要精湛。文尾對筆，紙、墨等使用也要掌握要領作了說明。總之要求習書者「凡書貴乎沉靜，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣。」（顧安文）

# 題衛夫人《筆陣圖》後

〔東晉〕 王羲之

《題衛夫人〈筆陣圖〉後》（一作《題〈筆陣圖〉後書說》）。一篇。有《四庫全書》本、《述古叢鈔》本、《藏修堂叢書》本、《翠琅玕館叢書》本、《藝術叢書》本、《芋園叢書本》、《歷代書法論文選》本（此篇據《佩文齋書畫譜》一書所載選入）。

是篇據文中所記乃作者五十三歲時所著學習心得。內容多與「筆勢論十二章并序」一文重覆。後人多疑《筆陣圖》、《筆勢論十二章并序》，爲六朝時人所僞托。余紹宋謂：竊意右軍在當時，或作有「筆陣圖」，然必非此篇及書後之文，此兩篇或即因知右軍有此作，而依托爲之者」。盡管是作之真僞尚難下定論，千餘年

來並未因此而失其爲書法理論經典著作之價值。文字雖短，卻是繼《筆陣圖》之後，對學習正書、草書、行書、隸書等作法、法則皆有論述。認爲學書者臨池，如臨軍陣。將紙、筆、硯、心意、本領、結構、颺筆、出人、屈折等以陣地、刀鞘、鎧甲、城池、將軍、副將、謀略、號令、殺戮等作爲指導臨池的比喻，說明必遵法度，始可避免書作「但得其點劃耳」之弊病。文中强調鍾繇弟子宋翼學書潛心改跡名遂大振，乃深得鍾繇筆勢之法之故。文中分別闡述真書、行書、草書、隸書各書體寫作的具體取法要領、取勢要訣。又叙述學書需廣見聞、採衆長的必要，因而成爲學書者奉行的準則。（張潛超）

# 論書表

〔南朝・宋〕虞龢

《論書表》，一卷。有張彥遠《法書要錄》本、宋朱長文《墨池編》（僅二王書事一節）本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

虞龢，南朝宋明帝泰始間人，祖籍會稽餘姚（今屬浙江）。官中書侍郎、廷尉。書法家。少好書，居貧屋漏，恐濕墳典，乃舒被覆書，書護全而被大濕，時人以比高鳳。曾奉詔與巢尚之、徐希秀、孫奉伯編次二王書，評其品第。著《論書表》一卷，全文長達數千字，於明帝泰始六年（二七〇）九月上此表於宋明帝。《南史》卷

七十二有傳。

《論書表》前論古今書家及二王書之真僞；中叙當時搜訪前代書家名貴之情形及所得字數，並編次二王書、羊欣書卷帙，旁及紙、筆、墨、硯之所宜；篇末記二王書藝之遺聞佚事。余紹宋《書畫書錄解題》謂此表「文氣不貫，疑有脫簡」。

《論書表》全文共七個段落。第一段先述自古文字產生及其作用，不斷發展「厥後群能間出，洎乎漢、魏、鍾、張擅美，晉末二王稱英。」寫了羲之對鍾、張書跡品評如「頃尋諸名書，鍾、張信爲絕倫，其餘不足存。」又寫羊欣評二王書如「張字形不及右軍，自然不如小王。」龢認爲「古質而今妍，數之常也，愛妍而薄質，人之情也。」所以鍾、張與二王有別；二王暮年與少年有別；二王父子之間又有別。但「優劣既微，而會美俱深，故同爲終古之獨絕，百代之楷式。」桓玄乃撰二王紙跡、縑素，「正、行之尤美者，各爲一帙」後佚失。又有劉毅、盧循、西南豪士等或搜集或散佚，尤三吳之地「偏多遺跡也」。但「朝廷亦不搜求。」又說「新渝惠侯雅所愛重，懸金招買，不計貴賤。」而不免二王跡漬在民間「真僞相糅，莫之能別。」第二段龢談到在游覽各處時「其諸佳法，恣意披覽，愚好既深，稍有微解。」此時「聖慮未存草體，凡諸教令，必應真正。」後又「再詔尋求景和時所散失」，當朝皇帝多次關心此事，「乃使使三吳、荆、湘諸境，窮幽測遠，鳩集散逸。」「數月之間，奇跡雲萃，詔臣與前將軍巢尚之、司徒參軍事徐希秀、淮南太孫奉伯，料簡二王書，評其品題，除猥錄美，供御玩賞。」第三段主要寫出搜集各家書跡情況如鍾繇、張芝、張昶、毛宏、索靖、鍾會等，多至四千多字，少至四百多字不等。稱之爲「希世之寶，潛採累紀，隱跡於二王，耀美於盛辰」。然後又談到所收書跡用紙的不同情況對於二王書跡的各種情況加以仔細整理，去僞存真「卷既調均，書又精好。」第四段談及搜集二王書時遇到種種問題，如

羲之少年之作「既不足觀，亦無取焉」，經過一番整理，紙張齊整，補接敗字，「體勢不失，墨色更明。」龢又認爲：「一卷之中，以好者在首，下者次之，中者最後。所以然者，人之看書，必鋭于開卷，懈怠於將半，既而略進，次遇中品，賞悦留連，不覺卷終。」很有道理。之後寫出整理二王書跡具體卷、帙數目一一清楚。讀其搜集價值，「人品之餘，各有條貫，足以聲華四字，價傾五都，天府之名珍，盛代之偉寶。」第五、六段先述紙、墨、筆、硯等不斷改進有助書之發展。後記二王書藝遺聞軼事。如庾翼給羲之書云：「吾昔有伯英章草書十紙，過江亡失，常痛妙跡永絶，忽見足下答家兄書。煥若神明，頓還舊觀。」如羲之與賣扇老嫗故事，張翼仿羲之書故事，羲之以書《道德經》換取群鵝故事，羲之門生失其書而驚懊累月故事，桓玄請客先洗手再示法書故事等。又記子敬學書二、三事。如「羲之爲會稽，子敬七八歲學書，羲之從後掣其筆不脱，嘆曰：「此兒書，後當有大名。」又記子敬書飛白書故事，子敬爲一少年書精白紗裓而引起爭奪一故事，子敬爲羊欣書白新絹裙故事等等，第七段所記「朝廷秘寶名書，久已盈積，太初狂迫，乃欲一時燒除，左右懷，讓者苦相譬説，乃止。臣見衛恒《古來能書人錄》一卷，時有不通，今隨事改正，並寫諸雜勢一卷，今新裝二王鎮書定目各六卷，又羊欣書目六卷，鍾、張等書目一卷，文字之部備矣。謹詣省上表，並上錄勢新書以聞。六年九月中書侍郎臣虞龢上。」

唐竇臮《述書賦・下》竇蒙注曰：「書古今妙跡，正行草楷，紙色標軸，真僞卷數，無不畢備」。（顧安文）

# 論書

〔南朝・齊〕 王僧虔

《論書》，一卷（《宋史・藝文志》及《玉海》四十五引書目有僧虔《評書》一卷，當是此篇）。《南齊書》及《南史》二書中《王僧虔傳》全載此文。有陳思《書苑菁華》本、張彥遠《法書要錄》本、朱長文《墨池編》（分爲二篇）本、（余紹宋《書畫書錄解題》曰：「是本爲一篇無疑，當即《答竟陵王之書》，朱氏分爲二，非是。」）有上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

王僧虔（四二六——四八五），琅邪臨沂（今屬山東）人。曾任職宋、齊二朝。宋孝武帝時，爲武陵太守，還爲中書郎，再遷太子中庶子。後廢帝元徽中，爲吏部尚書。順帝時爲尚書令。齊初，轉侍中，丹陽尹。謚簡穆。南朝齊書法家。僧虔爲王羲之四世孫，好文史，曉音律，精於書法，尤善行書。僧虔承祖法，以纖勁清媚見稱。人言初學鍾繇，後法獻之。相傳宋文帝見其書素扇，嘆曰：「非唯跡逾子敬，方當器雅過之。」宋孝武帝欲擅書名，僧虔不敢現能，常用拙筆書，以此見容。齊高帝嘗與賭書，書畢，問曰：「誰爲第一？」僧虔曰：「臣書臣中第一，陛下書帝中第一。」時稱善對。傳世書跡有《王琰帖》、《御史帖》、《陳情帖》等。著有《書賦》、《論書》、《筆意讚》等。《南齊書》卷三十三、《南史》卷二十三皆有傳。

《論書》中主要論述歷代書法家，自東漢至南朝宋，約四十人，評論無不精當。

《論書》開篇評宋文帝書云「自謂不減王子敬。時議者云：『天然勝羊欣，功夫不及欣。』」評平南王虞，評亡曾祖領軍洽「與右軍俱變古形，不同爾，至今猶法鍾、張。右軍云：『弟書遂不減吾。』」評亡從祖中書令珉，「筆力過於子敬。書《舊品》云：『有四疋素，自朝操筆，至暮便竟，首尾如一，又無誤字。子敬戲云：『弟書如騎騾，駸駸恒欲度驊騮前。』」評庾征西翼書，「少時與右軍齊名。右軍後進，庾猶不忿。在荆州與都下書云：『小兒輩乃賤家鷄，愛野鶩，皆學逸少書。須吾還，當比之。』」評張翼「書右軍手書表，晉穆帝令翼寫題後示右軍，右軍當時不別，久方覺，云：『小子幾欲亂真。』」評張芝、索靖、韋誕、鍾會、二衛「并得名前代，古今既異，無以辨其優劣，惟見筆力驚絶耳。」評張澄書、郗愔書、晉齊王攸書、李式書、陸機書、庾亮書。評亡高祖丞相導，「亦甚有楷法，以師鍾、衛，好愛無厭，喪亂狼狽，猶以鍾繇《尚書宣示帖》藏衣帶中。過江後，在右軍處，右軍借王敬仁，敬仁死，其母見子修平生所愛，遂以人棺。」又評郗超草書、桓玄書、謝安書。評羊欣書爲「見重一時，行草尤善，正乃不稱名。」評邱道護「故當在欣後。」又評范曄、蕭思話書、謝靈運書、謝綜書、顏騰之書、賀道力書、康昕書。評孔琳之書爲「放縱快利，筆道流便，二王後略無其比。但工夫少，自任過，未得盡其妙，故當劣於羊欣。」又評謝靜、謝敷等。僧虔在《又論書》中繼續對各書家進行品評。先談目睹各家之書的體會「舉體精雋靈奥，執玩反覆，不能釋手。」評曰「太傅之婉媚玩好，領軍之靜逖合緒，方之蔑如也。」評「杜度作字甚妥，而筆體微瘦，崔瑗筆勢甚快，而結字小疏。居處二者之間，亦猶仲尼方於季、孟也。」僧虔主張「夫工欲善其事，必先利其器。」如伯喈「非流紈體素，不妄下筆。」而仲將於墨、伯英於筆都非常重視。「若三珍尚存，四寶斯覿」。任何地方，不論字之大小，皆可作出。又評曰「承閱覽秘府，備睹群跡，崔、張歸美於逸少，雖

一代所宗，僕不見前古人之跡，計亦無以過於逸少。」評「崔、杜之後，共推張芝，仲將謂之筆聖，伯玉得其筋，巨山得其骨。」又評索氏書、劉德昇書、元鳴書、師宜書、長允書等。又評曰：「鍾公之書謂之盡妙，鍾有三體：一曰銘石書，最妙者也，二曰章程書，世傳秘書，教小學者也，三曰行狎書，行書是也。三法皆世人所善。」又評衛覬、瓘、恒三代人書及索靖、韋誕書等。僧虔於前《論書》及後《又論書》共評約四十幾名書家。

寶臮在《述書賦》中評僧虔此《論書》爲「齊司空簡穆公琅邪王僧虔《答竟陵王子良書》，序古善書人，評議無不至當。」（許前茂）

# 筆意讚

〔南朝・齊〕 王僧虔

「筆意讚」，一篇。有《四庫全書》本、《述古叢鈔》本、《藏修堂叢書》本、《翠琅玕叢書》本、《藝術叢書》本、《芋園叢書》本、《歷代書法論文選》本、《書苑精華》本。

本篇一序一讚。全文雖不過一百三十餘字，但宏論「書之妙道」的主旨，卻得到高度概括和闡明，是在我國早期書論中一篇極有價值的傑作。是積魏晉六朝時期書法研究成果的代表作。篇中首先闡述了書法藝術的美學本質。認爲書法藝術的真諦是「神彩爲上，形質次之。」爲求神彩、形質兼備的藝術成就，雖求之不

易，不易得，不易做到。但只要掌握正確的學書門徑，「使心忘於筆，手忘於書，心手達情」，懂得筆意，掌握技巧，寓情寄意，如此則可「紹於古人」，「考之即彰」。此乃「序」的部份要義。此篇「讚」的部份，共十八句計七十二字。但內容囊括極廣，有器具選用、墨法、點畫筆法、臨帖、結字、法度等。例如墨法要「漿深色濃」。如筆法要「萬毫齊力」。如臨帖要宗法王羲之「告誓」、「黃庭」爲範本。恪守點畫法度和結字規則，以求「入妙通靈」地把握要領，「努如植槊，勒若橫釘。」「粗不爲重，細不爲輕，纖微向背，毫髮死生。」才能達到「工之盡矣」的學書的根本目的。綜觀全篇，文字精煉，弘論精闢，是一篇論書的力作，對後世書法藝術的發展產生深遠影響，並作爲指導藝術追求的座右銘。（張潛超）

# 梁武帝與陶隱居論書啓

〔南朝·梁〕蕭衍

《梁武帝與陶隱居論書啓》，又名《答陶隱居論書》、《論書》、《與陶隱居論書》。九啓彙編。有《法書要錄》、《墨池編》、《書苑精華》、《歷代書法論文選》（節錄）等本。

蕭衍（四六四——五四九），字叔達，小字練兒。南蘭陵（今江蘇常州）中都里人，年八十六歲卒。是南朝·梁國的創立者，爲梁武帝。於五〇二——五四九年期間在位，年號七易，有天監、普通、大通、中大通、大

同、中大同、太清。衍博學多才，工書、精樂律，文武才幹皆善籌略。時與沈約、王融、謝朓、任昉、陸倕、范雲、蕭琛等，號「竟陵八友」。即位前，曾任齊雍州刺史，鎮守襄陽，乘齊內亂，以參軍起義，奪取帝位，國號梁。晚年嗜佛典，深通佛學，因梁朝佛寺，建立頗多。後因所招東魏降將侯景作亂復叛，圍攻都城，其被困豪城，竟飲食斷絕，憂憤成疾而死。在位四十八年，謚曰武帝。原有集，已佚。明人輯有《梁武帝御製集》。書法著作有《草書狀》、《觀鍾繇書法十二意》、《古今書人優劣評》等。

陶隱居，即陶弘景（四五六——五三六），字通明，自號華陽隱居，丹陽秣陵（今南京）人。仕齊，拜右衛殿中將軍。相傳幼時有異操，年四、五歲恒以荻爲筆畫灰中學書。讀書破萬卷，深以一事不知爲耻。未弱冠，齊高帝蕭道成引爲諸王侍讀。早與衍游。衍稱帝後，禮聘不出仕，隱居於句曲山（茅山），自號華陽陶隱居，人間書札即以隱居代名。梁武帝與之函問不絕，國有吉凶大事無不前往諮詢，時人稱爲山中宰相。卒年八十五歲，贈太中大夫，謚曰貞白先生。工草隸，書師鍾王，采其氣骨，時稱其與蕭子雲、阮研等各得右軍一體。後人輯有《陶隱居集》。對其書跡的品評有《南史本傳》、《隱居本起錄》、《書品》、《書後品》、《書斷》、《述書賦》、《東觀餘論》等著作。

全篇以陶之《啓》五函、帝之《答》四函等九篇組成。在答、啓中主旨是論證運筆、結字、骨肉、氣勢等諸端展開論述的。同時指出要能識各書家作字與探求六書的的意蘊。在一啓起首「奉旨」二字的語氣，爲隱居伏覽武帝賜予標貼二卷，可知「兼此諸書是篇章體，臣今不辨，復得修習，惟願細書如樂毅論、太師箴例」，因此進行摹素，奉《啓》梁武帝以告。由此一啓而出現來往的四啓四答以輯成此帙。隱居與衍都歡慕鍾、王書法，四啓四答以討論鍾繇、王羲之爲主的書法優劣得失。在衍的一答中以其至鑒說明他的認識是：「及欲更須

細書如論箴例，逸少迹無甚極細書，樂毅論乃微龕健，恐非真跡。太師箴小復方媚，筆力過嫩，書體乖異。」隱居極據又啓謂：「樂毅論，愚心近甚疑是摹，而不敢輕言。今旨以爲非真，竊自信頗涉有悟。」又云：「先於都下偶得飛白一卷，云是逸少好迹，臣不嘗見，無以能辨，惟覺勢力驚絶，謹以上呈。」從此可見衍與隱居間，雖有君臣之分，卻真誠地抒發對書法藝術珍品的鑒賞意見，交流互得所見的書跡，評論書法藝術作品野拙之分。爲此奇趣，使隱居有「每以爲得作才鬼，亦當勝於頑仙」之感。梁武帝在又答書中，闡述了運筆、結體等一藝之工，「聊試略言」運筆法，確也精要。他指出：「邪則無芒角，執手寬則書緩弱，點掣短則法擁腫，點掣長則法離澌，畫促則字勢横，畫疏則字形慢，拘則乏勢，放又少則，純骨無媚，純肉無力，少墨浮澀，多墨笨鈍，比並皆然，任意所之，自然之理也。」又指出：「若抑揚得所，趣舍無違，值筆廉斷，觸勢峰鬱，揚波折節，中規合矩，分間下注，濃纖有方，肥瘦相和，骨力相稱。婉婉曖曖，視之不足，稜稜凜凜，常有生氣。」强調「六文可工，亦當復由習耳。一聞能持，一見能記，且古且今，不無其人。大抵爲論，終歸是習」的重要性。隱居在又啓中，將審閲黄庭、勸進、像讚、洛神、樂毅、太師箴、大雅吟、臣濤言、給事黄門、治廉瀝、後又治廉瀝狸骨方、黄初三年、繆襲告墓文、抱憂懷痛、五月十一日、尚想黄綺、遂結滯、不復展、便復改月、五月十五日繇白、治欬方等各紙的注疏、摹寫、體式、校勘、壞字、辨僞、漫抹等，一一陳述。梁武帝在又答書中讚其「良有精賞」，並對隱居所疑之處予以指正，如「觀所送靖書諸字」，認爲「靖書體解離，便當非靖書，要復當以點畫波撇論，極諸家之致，此一非可倉卒運於毫楮，且保拙守中也。」提出鑒賞書迹的標準。隱居在「伏覽」此《答》後的又《啓》中詳陳其「愚管見預聞」之論，對元常、子敬、逸少、伯英等逐一品析，指出：「元常老骨，更蒙榮造。子敬懦肌，不沉泉夜。逸少得進退其間」，「伯英既稱草聖，元常實自隸絶。論旨所謂，殆同璿機神竇，曠世以

來莫繼，斯理既明，諸畫虎之徒，當日就輟筆，反古歸真，方弘盛世。」對摹採者提出要防筆意大殊，俾「宜令迹隨名偕老，益增美晚。」如此，才能「以言發意，意則應言而新。手隨意運，筆與手會，故意得諧稱。」以「逸少學鍾，勢巧形密，勝於自連自運」爲例，「請學鍾法」。梁武帝在對此《啓》的《答》書中，指出：「鍾書乃有一卷，傳以爲真，意謂悉是摹學，多不足論。……逸少學鍾的可知，近有二十許首，此外字細畫短，多是鍾法。」隱居在最後的一《啓》中，考證逸少自吳興帖以前諸書「猶爲未稱」，「凡厥好迹，皆是向在會稽時永和十許年中者。」

因梁武帝的「聖旨標題」，才「足使衆識頓悟，於逸少無復末年之譏。」在《啓》、《答》中互相探討善書善鑒的學問，對建立書法品評的標準和說明各家書法的成就，用啓答的形式陳述，可謂別具一格。（張潛超）

# 草書狀

〔南朝・梁〕 蕭衍

《草書狀》，一篇。有宋陳思《書苑菁華》本、《藝術叢書》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《草書狀》對書法技巧，尤其是草書骨肉氣勢諸端的論證、特點，以及筆意之勢，發揮宏論，頗爲精到。也說明了欲做草書，多研其狀，積工既久，自然善書的奧理。

《草書狀》全篇只兩個段落，第一段主要論述草書的由來：「昔秦之時，諸侯爭長，簡檄相傳，望烽走驛，以篆、隸之難不能救速，遂作赴急之書，蓋今草書是也。其先出自杜氏，以張爲祖，以衛爲父、索、范者，伯叔也。二王父子可爲兄弟，薄爲庶息，羊爲僕隸。目而叙之，亦不失倉公觀鳥跡之措意邪！但體有疏密，意有倜儻，或有飛走流注之勢，驚竦峭絶之氣，滔滔閑雅之容，卓犖調宕之志，百體千形，巧媚爭呈，豈可一概而論哉！皆古英儒之撮撥，豈群小、皂隸之所能爲？」第二段則描述草書之狀：「疾若驚蛇之失道，遲若淥水之徘徊。緩則鴉行，急則鵲厲，抽如雉啄。點如兔擲，乍駐乍引，任意所爲。或粗或細，隨態運奇，雲集水散，風回電馳。及其成也，粗而有筋，似蒲萄之蔓延，女蘿之繁縈，澤蛟之相絞，山熊之對爭。若舉翅而不飛，欲走而還停，狀雲山之有玄玉，河漢之有列星。厥體雖窮，其類多容，婀娜如削弱柳，聳拔如裊長松，婆娑而飛舞鳳，宛轉而起蟠龍。縱橫如結，聯綿如繩，流離似綉，磊落如陵。暐曄曄曄，弈弈翩翩，或卧而似倒，或立而似顛，斜而復正，斷而還連。若白水之游群魚，藂林之挂騰猿，狀衆獸之逸原陸，飛鳥之戲晴天，象烏雲之罩恒嶽，紫務之出衡山。巉岩若嶺，脈脈如泉，文不謝於波瀾，義不愧於深淵。」言盡草書各種狀態。（顧安文）

# 觀鍾繇書法十二意

〔南朝・梁〕 蕭衍

《觀鍾繇書法十二意》，一卷。有《法書要錄》本、《漢溪書法通解》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《觀鍾繇書法十二意》對書法技巧和鍾、王書藝的特點，提出一些看法，頗爲精到。全篇僅兩部分，凡二百五十字左右。所述「十二意」內容爲：平　謂橫也。直　謂縱也。均　謂間也。密　謂際也。鋒　謂端也。力　謂體也。輕　謂屈也。決　謂牽掣也。補　謂不足也。損　謂有餘也。巧　謂布置也。稱　謂大小也。後文則對鍾、王等書家的評價：「字外之奇，文所不書，世之學者宗二王、元常逸迹，曾不睥睨。羲之有過人之論，後生遂而雷同。元常謂之古肥，子敬謂之今瘦。今古既殊，肥瘦頗反，如自省覽，有異衆說。張芝、鍾繇，巧趣精細，殆同機神。肥瘦古今，豈易致意。真迹雖少，可得而推。逸少至學鍾書，勢巧形密，及其獨運，意疏字緩。譬猶楚音習夏，不能無楚。過言不悒，未爲篤論。又子敬之不迨逸少，猶逸少之不迨元常。學子敬者如畫虎也，學元常者如畫龍也。」（顧安文）

# 古今書人優劣評

〔南朝·梁〕　蕭　衍

《古今書人優劣評》，又名《書評》。一卷。有《說郛》本、《五朝小說》本、《墨池編》、《書苑菁華》、《歷代書法論文選》等本。

本卷，舊題梁武帝者，始見於《淳化閣帖》。《四庫闕書目》有武帝《評書》一卷，又《古今書人優劣評》一卷，或即是編。據余紹宋《書畫書錄解題》所記詳覈此卷多與袁昂《書評》相同。而袁昂所撰《書評》，乃是在武帝普通四年間曾奉勅評古今書而有斯作，並在書後附有原啓。如武帝確有此作，昂豈敢剿襲。其非出於武帝已無可疑。朱長文疑武帝取昂之言以爲己辭，或傳寫者混淆所致。雖作者真僞莫辨，但所評各書家之語，高度概括，惜墨如金，堪稱點睛之筆。品評的人數，在朱長文所輯《墨池編》，因有兩本艱於去取，遂會而錄之，共得三十七人。《書苑菁華》所錄凡二十八人。《歷代書法論文選》所選爲三十二人。如刪除《說郛》本誤入兩人柳渾、庾肩吾，著錄漢末至梁的書家實爲三十人，即鍾繇、王羲之、蔡邕、韋誕、張芝、蕭子云、羊欣、蕭思話、李鎮東、王獻之、索靖、王僧虔、程曠平、李岩之、吳施、顏蒨、阮研、王褒、師宜官、陶隱居、鍾會、蕭特、王彬之、范懷約、郗愔、孔琳之、徐淮南、袁崧、張融、薄紹之。其對各書家之簡評，如評鍾繇書如「雲鵠游

天，群鴻戲海，行間茂密，實亦難過。」評王羲之書爲「字勢雄逸，如龍跳天門，虎卧鳳闕，故歷代寶之，永以爲訓。」韋誕書如「龍威虎振，劍拔弩張。」索靖書如「飄風忽舉，鷙鳥乍飛。」袁崧書如「深山道士，見人便欲退縮。」等等。此卷所評，多爲後世書法評論家所引用，也是書法評論的規範。（張潛超）

# 書品

〔南朝·梁〕庾肩吾

《書品》，一卷。在陳振孫《直齋書錄題解》中誤作七卷，《四庫全書提要》作十卷，葉德輝案即此書。有《四庫全書》、《法書要錄》、《續百川學海》、《說郛》、《增訂漢魏叢書》、《四品匯鈔》、《湖北先正遺書》、《歷代書法論文選》等刊本。

庾肩吾（四八七——五五一），字子慎，又字慎之。南陽新野（今河南）人。書法評論家、文學家。八歲能賦詩，擅長詩賦。與其兄黔婁（子貞）、於陵（子介）皆博學多才。初爲晉安王蕭綱常侍。綱立爲帝，累遷太子率更令、中庶子。簡文即位，官爲度支尚書。後侯景之將宋仙子破會稽，虜得肩吾，欲殺之，但聞其能詩，令其即作，如可，將赦之，肩吾操筆即成，辭美采麗，乃釋以爲建昌令。歷江州刺史。卒後封武昌縣侯，贈中書令。有文集已佚。明人無名氏輯有《庾度支集》。肩吾工書法，曾遍探名法，草隸兼善，惜書迹無存。張懷瓘

評其書爲「變態殊研，多慚素質，雖有奇尚，手不稱情，乏於筋力」，認爲其隸、草書爲能品。

全書載漢至齊、梁期間人能真、草書者。先以總論綜述「遺結繩，取諸文，象諸形，象諸能，會諸人事」的文字起源以及社會功用，指出書法流變，自篆籀、隸體、正書、草書的演進歷史，如秦「以奏事繁多，篆字難制，遂作此法，故曰隸書」。如「草勢起於漢時，解散隸法，用以赴急，本因草創之義，故曰草書。」因「余自少迄長，留心兹藝」，「求諸故迹，或有淺深，輒删善草隸者一百二十八人，伯英以稱聖居首，法高(道人)以追駿處末。推能相越，小例而九例，引類相附，大等而三，復爲略論，總名《書品》。」以爲「開篇玩古，則千載共明；削簡傳今，則萬里對面。記善則惡自削。書賢則過必改。」而有斯作。原記書中所列一百二十八人，實爲一百二十三人，或謂自記有誤。評品大等有三，即上、中、下品；小例而九例，即每品又各分上、中、下，如上之上、上之中，上之下。中、下品也如是分，共爲九例。在每等列名之後各有分論，以申對各等之評，允爲各等所評之據。書中上之上品列張芝伯英、鍾繇元常、王羲之逸少三人。名後所係分論中以「工夫」、「天然」爲品評次第標準，並以「抽絲散水，定於筆下；倚刀較尺，驗於字中」的鑒賞語言評述上之上的書法「或橫牽豎掣，或濃點輕拂，或將放而更流，或因挑而還置，敏思藏於胸中，巧態發於毫銛」而「兼撮衆法，備成一家」，「若孔門以書，三人人室矣。」在上之中品列崔瑗子玉、杜度伯度、師宜官、張昶文舒、王獻之子敬五人。分論對各人特長均做具體評述。上之下品列有索靖幼安、梁鵠孟皇、韋誕仲將、皇象休明、胡昭孔明、鍾會士季、衛瓘伯玉、荀輿長允、一作長轍、阮研文機九人。分論對各家別構一體的成就，盡述衆妙。在中之上品列有張超子并、郭伯道、劉德升君嗣、崔寔子真、衛夫人茂漪、李式景則、庾翼稚恭、郗愔方回、謝安安石、王珉季琰、桓玄敬道、羊欣敬元、王僧虔、孔琳之

彥琳、殷鈞季和等十五人。分論對各家各採其妙，筋力俱駿。在中之中品列有魏武帝曹操、孫皓吳主亢宗衛覬伯儒、左伯子邑、衛恒巨山、杜預元凱、王廙世將、張彭祖、任靖、韋昶文休、王脩敬仁、張永景初、范懷約、吳休尚、施方泰等十五人。分論對各家筆墨、體裁，盡得書道。在中之下品列有羅暉叔景、趙襲元嗣、劉輿、張昭子布、陸機士衡、朱誕、王導茂弘、庾亮元規、王洽敬和、郗超景興、張翼君祖、宋文帝劉姓、義隆、康昕君明、徐希秀、謝朓元暉、劉繪士章、陶隱居、王崇素等十八人。分論中對因宏才掩迹的陸機等，分別以「偏藝流聲」、「列聖推能」、「併通諸法」、「晚年取譽」、「翰彩拔於山谷」等詞譽之。在下之上品列有姜詡、梁宣、魏徵文成、韋秀、鍾興、向泰、羊忱、晉元帝景文、識道人、范曄蔚宗、宗炳、謝靈運、蕭思話、薄紹之敬叔、齊高帝道成、字紹伯、庾黔婁子貞、費元瑤、孫奉伯玉、王蕾敬文、羊祜叔子等二十人。分論曰：「此二十人并擅毫翰，動成楷則，殆逼前良，見希後彥。」在下之中品列有楊經、諸葛融、楊潭、張炳、岑淵、裴興、王濟、李夫人、劉穆之道和、朱齡石伯兒、庾景休、張融思光、褚元明、孔敬通、王籍文海等十五人。分論對他們概評爲「雖未窮字奧，書尚文情，披其叢薄，非無香草，視其崖岸，時有潤珠，故能遺斯紙以爲世玩。」在下之下品列有衛宣、李韞、陳基、傅延堅、張紹、陰光、韋熊少季、張暢、曹任、宋嘉、裴邈、羊固、傅夫人、辟閭訓、謝晦宣明、徐羨之宗文、孔閭、顏寶光、周仁皓、張欣泰、張熾、僧岳道人、法高道人等二十三人。分論批評說他們「視其雕文，非特刻鵠」，「遺迹見珍，餘芳可折」，「各盡其美」，只是「皆五味一和，五色一彩」。全書對所列書家的藝術成就，書法的風格、神韻、氣勢、師承、創新等，均予以見仁見智的品評。其在結語中說：「該此衆賢，猶如玄圃積玉，炎洲聚桂，其中實相推謝。」唐代竇臮在其所著《述書賦》(下)中，曾有「庾中庶失品格，拘以文華」之語，是對肩吾此作頗致不滿而言的。此書在下之上品內列有魏徵殊異，魏與肩吾時代邈不相及，使人疑僞。余紹宋對此以或因古書輾轉流傳翻刻，或爲後人

整理時有所致誤所致而辯之。今本雖有此失，不可因此疑而薄之。（張潛超）

# 論書

〔南朝・梁〕庾元威

《論書》，一卷。有張彥遠《法書要錄》本、朱長文《墨池編》本。

庾元威，生卒年不詳。南朝梁書法評論家、書法家。

《論書》主要論述學書之主張，學書之意義，學書之問題、疑點及元威學書之成就。首先闡述「所學正書，宜以殷鈞、范懷約爲主，方正循紀，修短合度，所學草書，宜以張融、王僧虔爲則，體用得法，意氣有餘。章表牋書，於斯足矣。」論道學者有助「大業」成功。否則，「二王妙迹，二陸高才，頃來非所用也。」必須學書得法，作字得體，輕重得宜。當時出現「近來貴宰，於二品清宦進，不假手作書，而筆迹過鄙，無法度」等「十穢」。爲了避免此種時弊蔓延，奉勸「盛名年少，宜留意勉之。」又如「余見學阮研書者，不得其骨力婉媚，唯學攣拳委盡。學薄紹之書者，不得其批研淵微，徒自經營險急。」又是一時弊表現。還論述了自倉頡、史籀以來古人書法、書法源流及流傳中之訛謬等，如「漢、晉正史及古今字書，並云《倉頡》九篇是李斯所作。今竊尋思，必不如是。其第九章論豨、信，京劉是大漢，西土是長安。此非讖言，豈有秦時朝宰，談漢家人物？牛頭馬腹，先

達何以安之？」元威認爲有些字書適用不當，「近有居士阮孝緒撰《古今文字》三卷，窮搜正典，次丹陽五官丘陵撰《文字指要》二卷，精加擿發，惟此兩書，可稱要用。」而元威則「少值明師，留心字法所以」才能夠寫出百體屏風「余經爲正階侯書十牒屏風，作百體，間以采墨，當時衆所驚異，……復於屏風上作雜體篆二十四種，寫凡百名。」元威凡所論證均甚詳盡。（顧安文）

# 論書表

〔北魏〕江式

《論書表》，一卷。在《魏書》及《北史》二書《江式傳》中全載此篇。有上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

江式（？——五二三），字法安，陳留濟陽（今河南開封）人。正光中歷官驍騎將軍，兼著作佐郎，贈巴州刺史。北魏書法家。式六世祖瓊，善蟲篆、詁訓，子孫世居涼土，傳其家業。式少專家學，篆體尤工，洛京宮殿諸門板題，皆式所書。因書寫「文昭太后尊號謚」授以奉朝請之官職。嘗延昌三年（五一五）三月上表，請求撰集字書，號曰《古今文字》凡四十篇。本表即江式上於宣武帝之表。惜書未成而卒。《魏書》卷九十一、《北史》卷三十四皆有傳。

《論書表》主述其撰集字書《古今文字》四十篇之緣由，大體依許慎《說文》爲本，上篆下隸。此表側重於文字學之論述，僅間及書法。表中叙述了自倉頡造字直至本朝文字之演變及書法之發展、變遷。

《論書表》先論庖犧氏作八卦再談倉頡別創文字，後寫六書形成：一曰指事、二曰諧聲、三曰象形、四曰會意、五曰轉注、六曰假借。「蓋倉頡之遺法也。」形成古文及籀書。又論及「暨秦兼天下」後李斯等「皆取史籀大篆，或頗省改，」形成小篆。之後「官獄繁多，以趨約易，始用隸書，古文繇此息矣。隸書者，始皇時衛吏下邽程邈附於小篆所作也。世人以邈徒隸，即謂之隸書。」故秦時書有八體：一曰大篆、二曰小篆、三曰刻符書、四曰蟲書、五曰摹印、六曰署書、七曰殳書、八曰隸書。漢興，「又有草書，莫知誰始，考其形畫，雖無厥誼，亦是一時之變通也。」此時改定古文，也有六書。再談及書法之事「後漢郎中扶風曹喜，號曰工篆，小異斯法，而甚精巧，自是後學，皆其法也。」接着論述許慎撰《說文解字》十五篇，「首一終亥，各有部居。」許《說文》爲「可謂類聚群分，雜而不越，文質彬彬，最可得而論也。」而後又贊「左中郎將陳留蔡邕，采李斯、曹喜之法，爲古今雜形，詔於太學立石碑，刊載《五經》，題書楷法，多是邕書也。」邕帶動一代書風。又有「京兆韋誕、河東衛顗二家，並號能篆。當時樓觀榜題、寶器之銘，悉是誕書，咸傳之子孫，世稱其妙。」晉世時有任誠、呂忱《字林》六卷，李登作《韻集》五卷證實文字研究之風盛行。江式認爲當時「世易風移，文字改變，篆形謬錯，隸體失真」皆不合「孔氏古書、史籀《大篆》、許氏《說文》、《石經》三字也。」式還認爲「夫文字者，六藝之宗，王教之始，前人所以垂后，今人所以識古。」道出式要整理出《古今文字》的緣由。式再叙家世幾代「奉獻王世傳掌之書，古篆八體之法，時學褒錄，叙列於儒林，官班文省，家號世業。」而自己應「敢籍六世之資，奉遵祖考之訓，竊慕古人之軌，企踐儒門之轍，輒求撰集古來文字，以許慎《說文》爲主，爰採孔氏《尚書》、《五經音注》、《籀

篇》、《爾雅》、《三倉》、《凡將》、《方言》、《通俗文字》、《埤倉》、《廣雅》、《古今字話》、《三字古經》、《字林》、《韻集》諸賦文字有六書之誼者，以類編聯，文無重複，統爲一部。」爲此上表宣武帝「伏聽明旨」之後「詔曰：「可如所請，并就太常，兼教八分書史也，其有所須，依請給之。名目待書成重聞。」」「式於是撰集字書，號曰《古今文字》，凡四十篇，大體依許氏爲本上篆下隸。」（許前茂）

# 雜藝篇

〔北齊〕 顏之推

《雜藝篇》，一卷。有《顏氏家訓》本。

顏之推（五三一——五九一），字介，琅邪臨沂（今屬山東）人，初在南朝梁爲散騎侍郎，後奔北齊，授官黃門侍郎，調爲平原太守。齊亡入周，爲御史。隋文帝開皇年間太子召爲學士。子推博涉群書，著有文集及《顏氏家訓》。

《雜藝篇》中，有關書法部分，既有闡述關於書法之己見，亦有探討南北朝書法之評編。此書評價了南朝梁「承晉宋（南朝宋）餘緒，相與從事於書法，故無不能書者。」的良好書風。並依據目見考察了一些書法家之書法淵源。如自梁代秘閣散失以來，「吾見二王真草多矣，家中嘗得十卷」，於此，「方知陶隱居（弘景）、阮交

州(研)、蕭祭酒(子雲)諸書，莫不得羲之之體。」之推於書中也慨然言及南朝梁代後期，「大同之末(五三五——五四五)訛僞漸生」，「蕭子雲改易字體，邵陵王(蕭綸)頗行僞字」且朝野上下襲爲風氣。而北朝喪亂之餘，不僅字迹鄙陋，且擅自選字，「俗字爲體之風甚於江南。」又說「書法本於文字，字有規範，不得任意妄造，使人不識。」之推錄此，足爲後世學書者鑒戒。書中亦寫了關於書法方面自己見解，如以「王逸少風流才士，瀟散名人，而舉世只知其書，蕭子雲著《晉書》勒成一典，文章弘義，然唯以筆迹得名」，以申「慎勿以書自命」，「勿爲書法所苦」之論。　(顧安文)

# 八訣

〔唐〕歐陽詢

《八訣》，稱《八法》。一篇。有上海書畫出版社《歷代書法論文選》本，另篇《歐陽率更書三十六法八訣》有清《佩文齋書畫譜》本。

歐陽詢(五五七——六四一)，字信本。潭州臨湘(今湖南長沙)人。父紇，以謀反誅。詢匿而免坐，爲江總所養。敏悟博學。唐初高祖時累擢給事中。後累官至銀青光祿大夫、太子率更令等職，世稱「歐陽率更」。詢工書法，學二王及北齊三公郎中劉珉。勁險刻厲，於平正中見險絕，自成一體，人稱「歐體」。其書爲世人

所重，與虞世南、褚遂良、薛稷並爲唐初四大書家。傳世書跡有《皇甫誕碑》、《化度寺邕禪師塔銘》、《九成宮醴泉銘》、《房彥謙碑》及《張翰帖》、《卜商帖》等多種碑刻、墨跡。編有《藝文類聚》一百卷。著有《付善奴傳授訣》、《用筆法》(又稱《用筆論》)等論書名篇。《舊唐書》卷一百八十九上、《新唐書》卷一百九十八皆有傳。

《八訣》主要講寫字之法。「八訣」即是八種楷書點劃方法的口訣。

《八訣》篇，先錄其口訣爲「丶 如高峰之墜石；丶 似長空之初月；一 若千里之陣雲；亅 如萬歲之枯藤；丶 勁松倒折，落挂石崖；乁 如萬鈞之弩發；丿 利劍截斷犀象之角牙；乀 一波常三過筆。」之後又論作書時的神態、坐勢、握筆、布白、用墨、結字等各個方面的要求，如「澄神靜慮，端己正容，秉筆思生，臨池志逸。虛拳直腕，指齊掌空，意在筆前，文向思後，分間布白，勿令偏側。墨淡則傷神彩，絕濃必滯鋒毫。肥則爲鈍，瘦則露骨，勿使傷於軟弱，不須怒降爲奇。四面停勻，八邊具備，短長合度，粗細折中。心眼準程，疏密攲正。筋骨精神，隨其大小。不可頭輕尾重，無令左短右長，斜正如人，上稱下載，東映西帶，氣宇融和，精神灑落。」（顏安文）

# 用筆論

〔唐〕歐陽詢

《用筆論》，又稱《用筆法》。一篇。有《四庫全書》本、《摛藻堂四庫全書薈要》本、清孫岳頒等《佩文齋書畫譜》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《用筆論》以假托翰林善書大大夫同寮故無名公子對話形式，在語言往來中立論。通過形象生動的比喻，通幽洞微地表達歐陽詢對用筆之法的精見。

《用筆論》篇先有翰林善書大夫談到：自各種書體產生以來，書體「盡妙窮神，作範垂代，騰芳飛譽，冠絶古今，惟右軍王逸少一人而已」。然而後人無人趕上，這是因爲「與天挺之性，功力尚少，用筆運神未通其趣，可不然歟？」寮故無名公子欣然表示「用筆之趣，請聞其説。」大夫即指出用筆之道爲「夫用筆之法，急捉短搦，迅牽疾掣，懸針垂露，蝼屈蛇伸，灑落蕭條，點綴閑雅，行行眩目，字字驚心，若上苑之春花，無處不發，抑亦可觀，是予用筆之妙也。」公子聽後表示讚許，但仍有自己的見解。大夫虛心地談道「與子同寮，索居日久，既有異同，焉得不叙？」相謙一番之後，公子安退位逡巡，緩頰而言曰：「夫用筆之體會，須鈎粘才把，緩紲徐收，梯不虛發，斫必有由。徘徊俯仰，容與風流。剛則鐵畫，媚若銀鈎，壯則崛崱而嶠嶫，麗則綺靡而清

道。若枯松之卧高嶺，類巨石之偃鴻溝，同鸞鳳之鼓舞，等鴛鷺之沉浮。彷彿兮若神仙來往，宛轉兮似獸伏龍游。其墨或灑或淡，或浸或燥，遂其形勢，隨其變巧，藏鋒靡露，壓尾難討，忽正忽斜，半真半草。唯截紙棱，撇捩窈紹，務在經實，無令怯少，隱隱軫軫，譬河漢之出衆星，崑岡之出珍寶，既錯落而燦爛，復趯連而埽撩。方圓上下而相副，繹絡盤桓而圍繞，觀寥廓兮似察，始登岸而逾好。用筆之趣，信然可珍，竊謂合乎古道。」大夫聽後稱道「今屬公子吐論，通幽洞微，過鍾、張之門，入羲、獻之室，重光前哲，垂裕后昆。中心藏之，蓋棺乃止。」由此篇的啓迪，對書法藝術乃至其他藝術，應抱有既要刻苦孜孜以求，又要坦蕩豁達，與同行赤誠相見，以互相切磋，深入研究，並勇於吸取他人之長的態度。（顧安文）

# 書法

〔唐〕歐陽詢

《書法》，又名《三十六法》、《歐陽結體三十六法》一卷。有《續百川學海》本、《說郛》宛委山堂本、《唐人說薈》乾隆本、道光本、宣統石印本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《書法》爲作者結合臨書體會傳授法書技法的專著。凡列三十六品目，目次下先述技法要點，次舉實例，某些品目還徵引他說以助理解，從用筆的方方面面論結字方法。

《書法》開篇列目有①排疊　「字欲其排疊疏密停勻，不可或闊或狹」如「壽」、「藁」等字。「系」旁、「言」旁之類。「《八訣》所謂『分間布白』，又曰『調勻點劃』是也。高宗《書法》所謂『堆垛』亦是也。」②避就　「避密就疏，避險就易，避遠就近，欲其彼此映帶得宜。」如「廬」字，上一撇既尖，下一撇不當相同；「府字，一筆向下，一筆向左；「逢」字，下「辵」拔出，則上必作點，亦避重疊而就簡徑也。③頂戴　「字之承上者多，惟上重下輕者，頂戴，欲其得勢」如「疊」、「鸞」、「聲」等字之類。④穿插　「字畫交錯者，欲其疏密、長短、大小勻停」如「中」、「禹」、「襄」、「無」之類。⑤向背　「字有相向者，有相背者，各有體勢，不可差錯。」相向如「非」、「卯」之類。⑥偏側　「字之正者固多，若有偏側、敧斜，亦當隨其字勢結體。」偏向右者，如「心」、「幾」之類。向左者，如「久」、「少」之類。正如偏者，如「亥」、「不」之類。⑦挑挑　「字之形勢，有須挑挑者，如「戈」、「氣」之類。又如「獻」、「斷」之字，左邊既多，須得右邊挑之，如「省」、「炙」之類。⑧相讓　「字之左右，或多或少，須彼此相讓，方爲盡善。」如「馬」旁、「系」旁等諸字，須左邊平直，然後右邊可作字，否則妨礙不便。如「蠱」字，以中央「言」字上畫短，讓兩「系」出。如「辨」其中近下，讓兩「辛」出。如「鷗」等字，兩旁俱上狹下闊，亦當相讓。如「嗚」、「呼」字，「口」在左者，宜近上，「和」、「扣」字，「口」在右者宜近下，使不妨礙。⑨補空　如「我」字，作點須對左邊實處，不可與「成」、「戟」諸「戈」字同。如「襲」、「贛」之類，欲其四滿方正也。⑩覆蓋　如「寶」之類，點須正，畫須圓明，不宜相著，上長下短。⑪貼零　如「令」之類。⑫粘合　「字之本相離開者，即欲粘合，使相著顧揖乃佳。」如「卧」、「門」之類。⑬捷速　如「風」之類，兩邊速宜圓擊，用筆時左邊勢宜疾，背筆時意中如電是也。⑭滿下　要虛如「園」、「勾」之類。⑮意連　「字有形斷而意連者，如「之」、「求」之類。⑯覆冒　「字之上大者，必覆冒其下」如「雲」頭、「穴」頭、「奢」、「泰」之類。⑰垂曳　垂如「都」，曳如「水」、「欠」、「也」之

類。⑱借換　「爲其字難結體，故互換如此，亦借換也，所謂東映西帶是也。」如「秘」字就「示」字右點，作「必」字左點，此借換也。又如「鵝」寫成「鵞」或「鵝」之類。⑲增減　「字有難結體者，或因筆劃少而增添，」如「新」之爲「新」，「建」之爲「逮」是也。減省字如「曹」之爲「曹」。⑳應副　「字之點畫稀少者，欲其彼此相映帶，故必得應副相稱而後可。」如「龍」、「轉」之類。㉑撑拄　「字之獨立者，必得撑拄，然後勁健可觀。」如「可」、「弓」之類。㉒朝揖　「凡字之有偏旁者，皆欲相顧，兩文成字者爲多。」如「謝」、「儲」之類。又有三體成字者，如「讐」、「斑」之類。㉓救應　「《書法》所謂意在筆先，文向思後是也。」即：「凡作字，一筆才落，便當思第二、三筆如何救應，如何結裹。」㉔附麗　「字之形體，有宜相附近者，不可相離。」如「形」、「勉」㉕回抱　回抱向左者如「曷」、「丐」之類。向右者如「艮」、「包」之類。㉖包裹　如「圓」、「尚」、「幽」、「匡」、「旬」等四種方式。㉗郤好　「謂其包裹斗湊不致失勢，結束停當，皆得其宜也。」㉘　小成大　「字以大成小者」，如「門」、「辶」下大者是也。「以小成大，則字之成形及其小字，故謂之小成大，如「孤」字只在末後一「丿」。㉙小大成形　「謂小字大字各字有形勢也。東坡先生曰：大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘，若能大字結密，小字寬綽，則盡善盡美矣。」㉚小大　大小　「《書法》曰，大字促令小，小字放令大，自然寬猛得宜。」如「日」字之小，難與「國」字同大。㉛左小右大　「此一節乃字之病，左右大小，欲其相停，人之結字，易於左小而右大，故此與下二節，著其病也。」㉜左高右低　左短右長　「此二節皆字之病。「左高右低，是謂單肩。」㉝褊　「學歐書者易於作字狹長，故此法欲其結束整齊，收斂緊密，排疊次第，則有志氣，《書譜》所謂密爲志氣，此所以貴爲褊也。」㉞各自成形　「凡寫字欲其合而爲一亦好，分而異體亦好，由其能各自成形故也。至於疏密大小，長短闊狹亦然，要當消詳也。」㉟相管領「欲其彼此顧盼，不失位置，上欲覆下，下欲承上，左右亦然。」㊱應接

「字之點畫，欲其互相應接。」如「小」、「忄」自相應接，三點者如「彡」則左朝右，中朝上，右朝左，四點者如「然」則兩旁二點相應。」

歐陽詢論述三十六法是法書專著中談論結字的佳作，爲歷來學書者奉爲指南。（許前茂）

# 筆髓論

〔唐〕虞世南

《筆髓論》，一卷。虞世南著。有《書苑菁華》本、《說郛》本、《歷代書法論文選》本。

虞世南（五五八——六三八），字伯施，越州餘姚（今屬浙江）人。性沉靜寡欲，篤志勤學。隋大業初授秘書郎，李世民爲秦王時引爲王府參軍，後官至秘書監，賜爵永興縣子，人稱「虞永興」。唐太宗稱其有五絶：一曰德行，二曰忠直，三曰博學，四曰文辭，五曰書翰。善書，曾學書於智永，頗得二王（羲之、獻之）之法。其書圓融遒勁，外柔內剛，風神瀟灑，自開新貌。作字不擇紙筆，皆能如志。與歐陽詢、褚遂良、薛稷併稱唐初四大書家。張懷瓘《書斷》稱其書「得大令（獻之）之宏觀，含五方之正色，姿榮秀出，智勇存焉。秀嶺危峰，處處間起，行草之際，尤所偏工。及其暮齒，加以遒逸。」傳世墨迹有《孔子廟堂碑》、舊摹墨迹本《汝南公主墓志銘》等。

篇中分叙體、辨應、指意、釋真、釋行、釋草、契妙各則。叙體一則，概述書體流變。辨應一則，謂心爲君，手爲輔，力爲任使，管爲將帥，毫爲士卒，字爲城池，以比喻的方式説明書者如何處理心、手、力、管、毫、字之間的關係。指意一則，言用筆須手腕輕虚，要在解悟書意。釋真、釋行、釋草三則，講述真、行、草各體的書寫要領。契妙一則，講述書法藝術的玄妙：欲書之時，當收視反聽，心正氣和，則契于妙。書道玄妙，必資神遇，不可以力求也；機巧必須心悟，不可以目取也。心悟於至道，則書契於無爲。指出法中無法，法外求法的道理，深得書法三昧。

《宣和書譜》謂虞世南「嘗作《筆髓論》，學者所宗」。而余紹宋《書畫書錄解題》謂「此篇則僅言真、行、草，殊無精義，文詞乖拙，不類永興所爲」。（侯占虎）

# 書旨述

〔唐〕虞世南

《書旨述》，亦作《書旨術》，一篇。有上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《書旨述》以對話講述方式簡論書體的來源、産生經過、實際應用及發展變化直至今體的情況。文章語意連貫，内容互有銜接，對書體發展變化可成縱觀。

《書旨述》以「客有通玄先生好求古迹，爲余知書啓之發源，審以臧否」爲開端，始論書體變化。又寫明「先生」以「隨紀年代，考究興亡」爲序進行講述。在簡論中又先總述從字體形成，至於「唐、虞，煥乎文章，暢於夏、殷，備乎秦、漢。」又講從史籀創籀文或稱大篆起，按年代前後到「秦丞相李斯改省籀文，適時簡要，號曰小篆，善而行之。逐漸古文廢而籀文、小篆頗興，其迹普遍應用。如符璽、鼎鐘、旌鉞等處可見。認爲「夫言篆者，傳也。書者，如也，述事契誓者也。字者，孳也，孳乳寖多者也。而根之所由，其來遠矣。」至於程邈創隸體到「伯英重以省繁，飾之銛利，加之奮逸，時言草聖，首出常倫。」到「真楷獨得精研。」到王虞、王洽、逸少、子敬等，「剖析前古，無所不工。八體六文，必揆其理，俯拾衆美，會兹簡易，制成今體，乃窮奧旨。」篇末「先生」闡明「書法玄微，其難品會，今之優劣，神用無方，小學疑迷，惕然將寤。而旨述之義，其可聞乎？」

（顧安文）

# 書譜

〔唐〕孫過庭

《書譜》，又稱《書譜序》。一卷。有故宮藏真跡模本、諸帖刻本、《書苑菁華》本、詹氏《書苑補益》本、《百川學海》本、《說郛》本、《四庫全書本》、叢書集成本、上海書畫出版社譯校本、上海古籍出版社朱建新箋注

本。是書流傳一千餘年，多種手迹單行本和其他版本行世不勝列舉。其墨迹現存臺灣。

孫過庭，生卒年、里籍，各家長期考核不確，無定論。據馬國權《書譜譯注》書中《作者史實試探》中依據唐陳子昂《陳伯玉集》的《率府錄事孫君墓誌銘》、《祭率府孫錄事文》、宋《宣和書譜（卷十八）孫過庭傳》等史料記述，認爲其生卒年爲公元六三八——六八八，即唐貞觀十二年——垂拱四年間。名爲虔禮，字過庭。里籍有陳留人（一屬河南，一屬江蘇），或富陽人（今浙江杭縣）和自署的「吳郡」三說。如吳郡是指郡望，以其自署吳郡與富春較近，江蘇陳留之說可靠程度較高。因過庭此書是千餘年來傳誦極廣而影響巨大的書學名著，對其生平的考證，尤屬重要。過庭出身寒微，幼時「不及學文」，成年「不及從事」。四十歲任地位低的率府事參軍。不久，遭讒議棄官，遂潛心於書法研究以自慰。惜其「期老而有述」之志未酬，便「狂夭當年」，遇暴疾而逝。享年約在四十至五十歲之間。過庭工正、行、草書三體，尤精草書，妙於用筆，峻拔剛勁，直逼羲、獻。墨迹除《書譜》外，還有《千字文》、《景福殿賦》見於著錄。

是卷三千七百餘言。關於此書的名實問題，有「譜」、「論」、「序」之異名，究爲正文，抑或是序，多有考證之論，各持有據。認爲是「譜」者，因有自記「今撰六篇，分成兩卷」而題名爲「譜」，意即是譜。認爲是正文者，以所論「筆墨利病，推闡幾盡」，達到「披卷可明」的撰寫目的，或以此有上卷之稱，下卷已佚。認爲是「序」者，則以其早逝，志竟不遂，全稿未竣，僅存一總序。《宣和書譜》載記《書譜序》上下兩篇，其時，可能原迹在內府，下卷尚存。以後下卷可能亡於南渡之際。

本書持論精微奧妙，久有定評。是傳誦應用極廣、作用巨大的書法理論名著。溯古邁今，對唐及唐以後的書學研究和書法理論體系的形成和發展，發揮着重要影響。張懷瓘推奬是書「深得旨趣」，故操翰者奉爲指

南」。過庭闡發宏論，奉以規模，千百年來放射着異彩。是書以書法藝術史始自漢、魏爲開端，書家則以鍾繇真書、張芝今草和諸體備精的二王爲例，闡述書法藝術的創作規律性的卓見。以不誣罔古人，也不迷信古人的態度，論述了創作實踐經驗，開推陳出新之先。如對正、草二體書法、章法等書法源流與支派作出概述，對「質以代興，妍因俗易」的藝術原理的闡發，說明「古質」、「今妍」兩種不同的審美意識應在形式與內容上統一起來；認爲書法要隨時代的發展而「古不乖時，今不同弊」，反映了過庭的書法美學的哲理性，還雜糅儒道兩家的色彩；對書法批評與鑒賞提出的依據，如「潛神對奕」、「樂志垂綸」、「挺埴之罔窮」、「工爐並運」而「挹其精華，得推移之奧蹟」，可使「藻鑒」能專精與博通兼得；如對書法藝術的形神動靜的論述；對書法創作的「同自然之妙有」而「心手雙暢」，達到智巧兼優的要求；對學習書法提出了應有基本功和正確態度的警語，批評不通書法者將胡塗亂寫的「任筆爲體，聚墨成形」的作法以爲書法創作者；指出書法的功能和技巧妙趣在於掌握「窮微測妙」的奧秘；遇有「聞疑稱疑，得末行末」的問題，要有質問和領要，否則將「不悟所致之由」。告誡學書時不要「圖真不悟，習草將迷」，「粗傳隸法」那樣去「好溺偏固」，應知「心會手歸，若同源而異派，轉用之術，猶共樹而分條。」指出學書應「趨變適時」，各書體自有其形質、情性的追求，此乃寫字和書法之間的區別所在。是書在歷述各書體「工用多變，濟成多美，各有攸宜。乖合之際，優劣互差」。在指出「五乖同萃，思過手蒙；五合交臻，神融筆暢」之後，批評一些評論者往往「多涉浮華」，僅「外狀其形，內迷其理」。並以書家史實爲例說明徒彰史牒者、憑附增價者的作品有之；代祀綿遠者、藉甚不渝者、人亡業顯者的作品有之。解決和提高辨識能力，是掌握根據書迹自有的鑒別或抑揚作品水平高低優劣的標準。是書從「且六文之作，……」段起以下，把文字應用和書法藝術區別開來，陳述其對書法的多方面學識和評論。諸如對代

傳羲之《與子敬筆勢論》十章，認爲「文鄙理疏，意乖言拙，詳其旨趣，殊非右軍」。其中又云羲之與張伯英同學，「斯乃更彰虛誕」。肯定該篇「非訓非經，宜從棄擇」。在撰寫中對書法研究中存在的「詭辭異說」，對「龍蛇雲霧」之流，「龜鶴花英之類」，對「六書」、「八體」的歷史作用等，由於時代不同，不是現今常用的，均「非所詳焉」而從略。現在所撰「編列衆工，錯綜群妙，舉前賢之未及，啓後學於成規」的目的是「窺其根源，析其枝派。貴使文約理贍，迹顯心通，披卷可明，下筆無滯」。如撰執、使、轉、用之由，是爲「以祛未悟」。文中傾向是確立「代多稱習」而「會古通今」，「歷代孤紹」的王羲之在書法藝術發展史中的宗師地位，指出《樂毅》、《黃庭》、《蘭亭》等是最好的作品範本。並以右軍諸作進行分析，說明書法藝術要善於變化，師法名迹不僅尋求用筆的方法而取形似，更要注意神似，才能形神兼備地學到作品的精髓，切「勿强名爲體」，如同「陽舒陰慘」那樣本乎天地之心、自然之序一樣，不要「既失其情，理乖其實」。要求「規模所設，信矚目前」，「心不厭精，手不忘熟」地而知其術，始可兼通。因此粗舉綱要以授。但若「思通楷則，少不如老，學成規矩，老不如少」，指出應各有所勉。在初學分布時要求平正，再求險絶，然後融平正、險絶於一體而通會，此際可達到「人書俱老」的境界，要深懂通權達變之道才能「謀而後動，動不失宜」。否則，强爲「標置成體」，必然在神采、情性的修養相去甚遠。當然，依書法藝術規律發展變化和表現方法上性情不一，摹習者此時必須持以「察之者尚精，擬之者貴似」的謹慎態度。同時，他還要求在筆法上把握遲速、剛柔、內涵、外曜等，以期「衆妙攸歸，務存骨氣」。猶「枝幹扶疏，凌霜雪而彌勁；花葉鮮茂，與雲日而相暉」。他强調「雖學宗一家，而變化成多體，莫不隨其性欲」以爲姿。分析了「獨行之士」容易「偏玩所乖」，實是批評那種淺嘗輒止的急於獨樹一枝、自成一家的「躁勇」者。提醒書家「必能傍通點畫之情，博究始終之理」。要能「浚發于靈臺」，才能「感會無方」。爲能

「窮變態于豪端，合情調於紙上」作書，要本着「一點成一字之規，一字乃終篇之準。違而不犯，和而不同等」等創作原則和方法進行，做到「心手想應」，「運用自如」，以至「無間心手」，不拘束於楷則，「自可背義、獻而無失，違鍾、張而尚工」。過庭在一系列論斷中步步深入探討既求書法藝術創作的超神人化，變化無窮，又要爭取有獨特風姿氣韻的成就。所有這些，涉及對書法藝術本質的認識。孫過庭提出了書法作品中九性（質直、剛狠、矜斂、脫易、溫柔、躁勇、狐疑、遲重、輕瑣）者不要有九相（徑侹不遒、倔强無潤、弊於拘束、失於規矩、傷於軟緩、過於剽迫、溺於滯澀、終於蹇鈍、染於俗吏）的謬誤。過庭又引《易經》「觀乎天文，以察時變；觀乎人文，以化成天下」之理對照說明書法的神妙、情趣、韻致是與會無窮的。過庭也曾試戲「時稱識者」的嗟賞者，乃「假之以緗縹，題之以古目」，說明一些所謂有識者不辨真膺，而「競賞毫末之奇，罕議峰端之失」，於是乃知他們和葉公懼龍一樣，才知伯牙因鍾子期之死，世無知音而碎琴絕弦是有理由的。又以「蔡邕不謬賞，孫陽不妄顧」，「故不滯于耳目」，批評藝術鑒賞中常存的弊病。對于那些「下士聞道，……不笑之則不足以爲道」者「豈可執冰而咎夏蟲。」其在本篇結尾時謂：「自漢魏已來，論書者多矣」。但妍蚩雜糅，條目糾紛，或重述舊章，了不殊於既往；或苟興新說，竟無益於將來」。凡此，「徒使繁者彌繁，闕者仍闕。」所以今撰六篇，庶可給後學者當做規範，給海內知音聯作參考，而不采取那種「緘秘之旨」的做法。此篇爲過庭在學書中甘苦之作。其《書譜》墨迹的藝術特色，更是膾炙人口。此書在中國書法史中居有重要地位。如將其文字宏麗，議論精粹，闡明書法理論深廣縱橫的此作和出人規矩，姿態橫生，妙趣無窮的手書真迹並稱，可謂雙璧，實爲書林翰海中熠熠生輝的瑰寶。因此，一千多年以來，此書著錄和重刊於書法叢書、類書、專輯、論集、論文選之中者數十。墨迹的影印本等真是化身千萬，廣布人世。歷代書法名家、鑒賞家、評論家、理論家爲之

進行箋證、注疏、辨正、考證、譯注、解說者不勝枚舉。日本從唐代傳入《書譜序》抄本以後，一直受到廣泛重視，空海和尚、藤原楚水等多人有《書譜》譯本臨本、傳錄本傳世。日本朝野臨摹其手迹者，更層出不窮。於此，可見是書在國內外的巨大影響和對發展書法藝術所產生的巨大作用。（張潛超）

# 書議

〔唐〕張懷瓘

《書議》，或作《議書》。一卷。乾元元年四月成述。陳振孫《直齋書錄解題》稱此篇爲《論書》。有《法書要錄》本、《書苑菁華》本、《歷代書法論文選》本。

張懷瓘，生卒年、字、號均不詳。海陵（今江蘇泰縣）人。唐代書法家、書法理論家。開元中官鄂州司馬、昇州司馬、右率府兵曹參軍、翰林院供奉。其父、其弟懷瓌（同爲翰林供奉）均以書聞名於世。瓘善真行小篆八分，謂「真行可比虞、褚，草欲獨步數百年間。」又自贊草書「不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精，以筋骨立形，以神情潤色。雖跡在塵壤，而志出雲霄，靈變無常，務於飛動。……探披意象，人此規模，忽若電飛，或疑星墜。氣勢生乎流便，精魄出於鋒芒。觀之欲其駭目驚心，肅然凜然，殊可畏也。」晚唐呂總激賞其草書「如露花濯錦，淵月沉珠」。惜其墨迹碑帖已佚，未曾傳世。可喜的是爲後人留有豐富的書法理論著述。傳

世的有《書斷》三卷、《書議》一卷、《書估》一卷、《文字論》一卷、《六體書論》一卷、《論用筆十法》一卷、《玉堂禁經》一卷、《評書藥石論》一卷、《二王等書錄》一卷。還有《古文大篆書祖》一卷、《書賦》一篇不傳。

《書議》主要以評品真書、行書、章草、草書四體各家等第爲主，兼論各體作法，同時通過品第闡明知人論世的判斷以表示個人看法。此著是據秦、漢之際，諸體間出，爲不朽之盛事，故叙而論之，以求不自埋歿。依真書、行書、章草、草書四體分別錄其品格，對千百年間盡得其妙者不越所記十數人的傑作，以求世人只似知其門，而未知其奧者，能深知其意以見其志，覽之了然。採取客觀的理論形式，不固定於刻板的等極，以「風神氣骨者居上，妍美功用者居下」爲品評標準，兼以「翰墨文章至妙者，以達到「若與面焉，後有達識者覽此論，當亦悉心矣」的目的。

《書議》以靈活的品評法，先列出「聲飛萬里，榮耀百代」而堪稱「千百年間得其妙者」，從漢魏至晉的名迹俱顯者有崔瑗、張芝、張昶、鍾繇、鍾會、韋誕、皇象、嵇康、衛瓘、衛夫人、索靖、謝安、王敦、王珉、王導、王廙、王洽、王羲之、王獻之等一十九人。（在分體品第時則少衛夫人，實品一十八人）。在各體品第中以真書、行書、章草、草書爲序，對各書家以第一、第二、第三等第依次列出。真書品逸少等七人；行書品逸少等九人；章草品子玉等八人；草書品伯英等八人，共品書家一十八人少衛夫人。真行皆列逸少第一，章草及草書則以伯英「創之規範，得物象之形，均造化之理」而列第一、第二。章草八人中逸少第五，草書八人中逸少第八，列爲最末，是對右軍草書，頗有微詞，認爲「人之材能，各有長短。諸子於草，各有性識，精魄超然，神彩射人。逸少則格律非高，功夫又少，雖圓豐妍美，乃乏神氣，無戈戟鋒鋭可畏，無物象生動可奇，是以劣於諸子。得重名者，以真、行故也。」此品語確如懷瓘所謂「今制品格以代權衡，於物無情，不饒不損，惟以理伏，頗能面

質。」實爲評論家所應有的「不虛美，不隱惡」的春秋之筆。其對書體的論叙，指出「真則字終意亦終，草則行盡勢未盡。」「兼真者謂之真行，帶草者謂之行草。」在各家成就時，謂「諸子亦有所不足，或少運動及險峻，或少波勢及縱逸，學有宜自損益也。」進一步議論「賢人君子，非愚於此而智於彼，知與不知，用與不用也。書道亦爾，或賤於此，或貴於彼，鑒與不鑒也。智能雖定，賞遇在時也。」是其不議無聲之音，無形之相，表現爲書法評論家應是知人者智，應使一家之見經得起客觀的檢驗。懷瓘此作，是其品評思想及方法發展的結晶。余紹宋在《書畫書錄解題》中對懷瓘予右軍的品評注曰：「此爲歷來評書家所不敢出者，亦能言之成理，持之有故，不得謂其故作高論也。」（許前茂）

# 書斷

〔唐〕張懷瓘

《書斷》，三卷。自開元甲子（七二四）至開元丁卯（七二七）成書。有《法書要錄》本、《說郛》（宛委山堂）本、百川學海本、格致叢書本、天都閣藏書本、《歷代書法論文選》本。

《書斷》所收錄者皆古今書體及能書人名，爲記錄前人遺訓，「揚搉古今，考窮乖謬，探索幽微」，並詳各種書體源流之作。

是書前有「序」，全書分爲上、中、下三卷。書後附《評》一篇。「序」中簡述書之形成過程、應用及功能之後，形象、生動地描述各種書體構成之和諧，「終之彰也，流芳液於筆端」等種種情態，「實則微妙而難名」。正如「《詩》云：『鐘鼓欽欽，鼓瑟鼓琴，笙磬同音』是之謂也。」讚書之精爲「雖彼跡已緘，而遺情未盡，心存目想，欲罷不能，非夫妙之至者，何以及此。」並告學者應「察彼規模，採其玄妙，技由心付，暗以目成」。「序中」闡明懷瓘「承先人之遺訓，或紀錄萬一，輒欲芟夷浮議，揚推古今，撥狐疑之根，解紛挐之結。考窮乖謬，敢無隱於昔賢；探索幽微，庶不欺於玄匠。」「序」末簡介各卷內容。

「書斷上」中分述古文、大篆、籀文、小篆、八分、隸書、章草、行書、飛白、草書等各書體特徵、形成與應用。並在其論述中例舉代表人物的成就。列出書家九人，附者四人。讚十首，論一首。對十種書體分別評述，如同書體發展簡史。如古文：「案古文者，黃帝史蒼頡所造也。仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥跡之象，博采衆美，合而爲字，是曰古文。」然後歷述古文的變遷，及至「秦用小篆，焚燒先典，古文絕矣」，之後，又陸續隨世變易而發現壁中書，於是「古文備矣」。讚曰「神章靈篇，自茲而起。」大篆：「案大篆者，周宣王太史史籀所作也。或云柱下史，始變古文，或同或異，謂之爲篆，篆者傳也，傳其物理，施之無窮。」懷瓘主張「撥狐疑之根，解紛挐之結。」固此引《呂氏春秋》所云：『蒼頡造大篆』非也。若蒼頡造大篆，則置古文何地？……史籀即大篆之祖也。」籀文：「案籀文者，周太史史籀之所作也。與古文、大篆小異，後人以名稱書，謂之籀文。」小篆：「案小篆者，秦始皇丞相李斯所作也。增損大篆，異同籀文，謂之小篆，亦曰秦篆。」「畫如鐵石，字若飛動，作楷隸之祖，爲不易之法。」「斯雖草創，遂造其極矣。」八分：「案八分者，秦羽人上谷王次仲所作也。」王愔云：「次仲始以古書方廣，少波勢，建初中，以隸草作楷法，字方八分，言有模楷。」其功用爲「始皇時官務

煩多，得次仲文簡略，赴急疾之用。」隸書：「案隸書者，秦下邽人程邈所造也。邈始爲衙縣獄吏，得罪始皇，幽繫雲陽獄中，覃思十年，益大、小篆方圓而爲隸書三千字，奏之始皇，善之，用爲御史。以奏事繁多，篆字難成，及用隸字，以爲隸人佐書，故曰隸書。」懷瓘並對酈道元《水經注》中所說的「證知隸書出古，非始於秦時。」提出質疑，考證了酈道元所據臨淄人發古棺爲齊太公六世孫胡公之棺，棺版之字，惟三字是古，餘同今隸書，認爲「若爾，則隸法當先於大篆矣。胡公當周穆王時也。又二百餘歲至宣王之朝，大篆出矣。又五百餘載至始皇之世，小篆出焉，不應隸書而先小篆。然程邈所造，書籍共傳，酈道元之說恐未可憑也。」章草：「案章草者，漢黃門令史游所作也。」據「王愔云：漢元帝時史游作《急就章》，解散隸體，兼書之，漢俗簡惰，漸以行之是也。……損隸之規矩，縱任奔逸，赴速急就，因草創之意，謂之草書。」「建初中，杜度善草，見稱於章帝，上貴其迹，詔使草書上事。魏文帝亦令劉廣通草書上事。蓋困章奏，後世謂之章草。」「章草即隸書之捷。」行書：「案行書者，後漢潁川劉德昇所造也，即正書之小譌。務從簡易，相間流行，故謂之行書。」懷瓘在文中提出「善學者及學之於造化，異類而求之，固不取乎原本，而各逞其自然。」飛白：「案飛白者，後漢左中郎將蔡邕所作也。」「飛白變楷製也。」「字宜輕微不滿。」「造散隸之書，開張隸體，微露其白。」懷瓘記曰「漢靈帝熹平年，蔡邕在待詔門下，見役人以垩帚成字，心有悅焉，歸而爲飛白之書。固評蔡邕飛白得華艷飄蕩之極。」草書：「案草書者，後漢徵士張伯英之所造也。」關於草書的形成說法不一，懷瓘一一列出，認爲「伯英學崔、杜之法，溫故知新，固而變之以成今草，轉精其妙。字之體勢，一筆而成偶有不連而血脈不斷，及其連者，氣候通其隔行。」「伯英即草書之祖也。」文中每在評論書體之形成後，總有「某人即某書體之祖也」之句並且在各論之後均附有言簡意賅之讚語。卷上之末，有論一首。針對書體形成經過的不同說法，懷瓘認爲

「並乘流而逝，不討其源，滋誤後生，深可嘆息。」如造成「悠悠萬載，是非互起，一犬吠形，百犬吠聲，一人構虛，百人傳實。」的後果是可慮的。「故知文字之作，確乎權輿，十體相沿，互明創革。萬事皆始自微漸，至於昭著。」懷瓘還認爲「子曰：學以聚之，問以辨之。」是正確的。所以「固須原心反本，無漫學焉。今欲稽其濫觴，不可遵諸子之非，棄聖人之是。」

「書斷中」主要記述三品優劣。神品列目二十五人次，妙品列目三十九人次，能品列目一百七人次。卷中開篇盛讚「筆墨之妙，資以神功，開草隸之規摹，變張、王之今古，盡善盡美，無得而稱。」「筆精墨妙，思極天人。」並類分品進行鑒賞和評隲，先列神品二十五人。大篆一：史籀，籀文一：史籀，小篆一：李斯，八分一：蔡邕，隸書三：鍾繇、王羲之、王獻之，行書四：王羲之、鍾繇、王獻之、張芝，章草八：張芝、杜度、崔瑗、索靖、衛瓘、王羲之、王獻之、皇象，飛白三：蔡邕、王羲之、王獻之，草書三：張芝、王羲之、王獻之。妙品九十八人。古文四：杜林、衛密、邯鄲淳、衛恒，大篆四：李斯、趙高、蔡邕、邯鄲淳，小篆五：曹喜、蔡邕、邯鄲淳、崔瑗、衛瓘，八分九：張昶、皇象、邯鄲淳、韋誕、鍾繇、師宣官、梁鵠、索靖、王羲之，隸書二十五：張芝、鍾會、蔡邕、邯鄲淳、衛瓘、韋誕、荀輿、謝安、羊欣、王洽、王珉、薄紹之、蕭子雲、宋文帝、衛夫人、胡昭、曹喜、謝靈運、王僧虔、孔琳之、陸柬之、褚遂良、虞世南、釋智永、歐陽詢，行書十六：劉德升、衛瓘、王珉、謝安、王僧虔、胡昭、鍾會、孔琳之、虞世南、阮研、王洽、羊欣、薄紹之、歐陽詢、陸柬之、褚遂良，章草八：張昶、鍾會、韋誕、衛恒、郗愔、張華、魏武帝、釋智永，飛白五：蕭子雲、張弘、韋誕、歐陽詢、王廙，草書二十二：索靖、衛瓘、嵇康、張昶、鍾繇、羊欣、孔琳之、虞世南、薄紹之、鍾會、衛恒、荀輿、桓玄、謝安、張融、阮研、王珉、王洽、謝靈運、王僧虔、歐陽詢、釋智永。能品一百七人。古文四：張敞、衛覬、衛瓘、韋昶，大篆五：胡昭、嚴

延年、韋昶、班固、歐陽詢；小篆十二：衛覬、班固、韋誕、皇象、張紘、許慎、蕭子雲、傅玄、劉紹、張弘、范曄、歐陽詢；八分三：毛弘、左伯、王獻之；隸書二十三：衛恒、張昶、郗愔、王蒙、衛覬、張彭祖、阮研、陶弘景、王承烈、庾肩吾、王廙、庾翼、王脩、王褒、王恬、李式、傅玄、楊肇、釋智果、商正臣、薛稷、孫過庭、盧藏用；行書十八：宋文帝、司馬攸、王脩、釋智永、蕭子雲、王導、陶弘景、漢王元昌、王承烈、孫過庭、蕭思話、齊高帝、裴行儉、王知敬、高正臣、薛稷、釋智果、盧藏用；章草十五：羅暉、趙襲、徐幹、庾翼、張超、王濛、衛稷、崔寔、杜預、蕭子雲、陸柬之、歐陽詢、王承烈、王知敬、裴行儉；飛白一：劉紹；草書二十五：王導、陸柬之、何曾、楊肇、李式、宋文帝、蕭子雲、宋令文、郗愔、庾翼、王廙、司馬攸、庾肩吾、蕭思話、范曄、孫過庭、齊高帝、謝眺、王知敬、裴行儉、梁武帝、高正臣、釋智果、盧藏用、徐師道。以上爲懷瓘對古今書家的品評「不越三品，工拙倫次，殆至數百」又言「每一書之中，優劣爲次；一品之內，復有兼併。」如在神品中設置籀文、小篆、八分、隸書、行書、章草、飛白、草書諸書體中，有的書家只得一種，「張芝得其三，逸少父子並各得其五」。其餘「所列傳則當品之內，時代次之。或有紀名而不評跡者，蓋古有其傳，今絕其書，粗爲斟酌，列於品第。」在列人各品之中的書家，皆有簡歷和業績，並對各家列入諸品的標準有所詳析和述評。文中間有插叙、軼聞逸事。在神品中列傳並加述評的：有周史籀。史籀爲篆「加之銛利鈎殺，自然機發，信爲篆文之權輿，非至精孰能與於此，窮物合數，變類相召，因而以化成天下也。」「考其遺法，肅若神明，故可特居神品。」史籀之作籀文「乃開闔古文，暢其纖銳，但折直勁迅，有如鏤鐵，而端姿旁逸，又婉潤焉。」「籀文人神。」有秦李斯。「斯妙大篆，始省改之以爲小篆，著《蒼頡》七篇。」「始皇以和氏之璧琢而爲璽，令斯書其文另有碑文並其遺迹，「謂傳國之偉寶，百代之法式。」其「小篆人神，大篆人妙也。」有後漢杜度，字柏度，章帝時爲齊相，善章草。「創其神妙，

其惟杜公。」崔氏、張氏均學杜度章草，終不如師。有「張芝自謂上比崔、杜不足，下方羅、趙有餘、誠則尊師之辭，亦其心肺間語。」有崔瑗，「文章蓋世，善章草，師於杜度。點畫之間，莫不調暢。」其章草「骨力精熟過之也。」「風神凜然，其雄勇過之也。」「王隱謂之草賢。」此外瑗又「妙小篆」。有張芝「又創爲今草，天縱穎異，率意超曠，無惜是非。」「韋誕云：崔氏之肉，張氏之骨。其章草《金人銘》可謂精熟至極，其草書《急就章》，字皆一筆而成，合於自然，可謂變化至極。」引羊欣所評，伯英「勁骨豐肌，德冠諸賢之首。」其「章草、行人神，隸書人妙。」有蔡邕工書，「篆、隸絕世，尤得八分之精微。」「又創造飛白，妙有絕倫，動合神功，真異能之士也。」評其「八分、飛白人神，大篆、小篆、隸書人妙。」有魏鍾繇，善書。「真書絕世，剛柔備焉，點畫之間，多有異趣，可謂幽深無際，古雅有餘，秦、漢以來，一人而已。」評其「隸、行人神，八分、草人妙。」有吳皇象，工章草，師於杜度，有「書聖者皇象之稱。懷瓘以爲右軍隸書以一形而衆相，萬字皆別，休明章草雖相衆而形一，萬字皆同，各造其極。」「實而不樸，文而不華。」評其「章草人神，八分人妙，小篆人能。」有晉衛瓘，善諸書。伯玉採張芝法，取父書參之，遂至神妙。」評其「章草人神，小篆、隸、行、草人妙。」有索靖，善章草。書出於韋誕，峻險過之，有若山形中裂，水勢懸流，雪嶺孤松，冰河危石，其堅勁則古今不逮。」時稱「靖草絕世。」其「章草人神，八分、草人妙。」有王羲之善書。「草、隸、八分、飛白、章、行，備精諸體。自成一家法，千變萬化，得之神功。自非造化發靈，豈能登峰造極。其「隸、行、草書、章草、飛白俱人神，八分人妙。」有王獻之尤善草、隸，改變前書制度，「別創其法，率爾私心，冥合天矩，觀其逸志，莫之與京。至於行草，興合如孤峰四絕，迥出天外，其峻峭不可量也。」「爾其雄武神縱，靈姿秀出。」其父羲之書《樂毅論》與之。」其「隸、行、草、章草、飛白俱人神，八分人能。」以上爲神品中立傳者十二人。在妙品中列傳並有述評的：有「秦胡毋敬。博識古今文字，亦與程邈、

李斯省改大篆，著《博學篇》七章，覃思舊章，博采衆訓。」有「後漢杜林，工古文。」「靈帝時，劉陶刪定古文、今文《尚書》，號中文《尚書》以北山本爲正。」有衛宏，修古學，善屬文，作《尚書訓指》。有曹喜「篆、隸之工，收名天下。」喜「善懸針、垂露之法，後世行之。仲則小篆、隸書人妙。」有劉德昇「以造行書擅名，雖以草創，亦豐研美。風流婉約，獨步當時。」有師宜官，時人稱之「八分稱宜官爲最，大則一字徑丈，小乃方寸千言，甚矜其能。」有梁鵠，少好書，受法於師宜官，以善八分知名。有張昶，尤善章草，家風不墜，奕葉清華，書類伯英，時人謂之「亞聖。」又善隸，有文舒章草人妙，隸人能。」有魏武帝曹操，「尤工章草，雄逸絕倫。」其子曹植亦工書。有邯鄲淳，「書則八體悉工，尤精古文、大篆、八分、隸書，皆人妙。」有胡昭，善草行。「張華云：『胡昭善隸書』」。孔明「隸、行人妙，大篆人能。」有韋誕，諸書並善。「袁昂云：仲將書如龍拏虎踞，劍拔弩張。」其「八分、隸、章、飛白人妙，小篆人能。」有嵇康，「善書，妙於草製，觀其體勢，得之自然，意不在乎筆墨，若高逸之士，雖在布衣，有傲然之色。」有鍾會，「書有父（鍾繇）風，稍備筋骨，美兼行草，尤工隸書。」會「隸、行、草、章草人妙。」有吳處士張弘，「篤學不仕，恒着烏巾，時號張烏巾，並善篆、隸，其飛白妙絕當時。」其「飛白人妙，小篆人能。」有晉張華，「善章草書，體勢尤古。」有衛恒，善古文，並造散隸書。其古文、章草、草人妙，隸人能。作《四體書勢》。有衛夫人。「隸書尤善，規矩，鍾公右軍少常師之。」有王廙，工於草、隸、飛白。其飛白人妙，隸人能。有郄愔，善衆書，其法遵於衛氏，尤長於章草。善衆書，其章草人妙，草、隸人能。有王洽，「書兼諸法，於草尤工。」「右軍云：弟書遂不減吾，飾之過也。」其隸、行草人妙。有謝安，善行書。其隸、行、草人妙。有王珉，「工隸、行草」其隸、行人妙。有桓玄，善於草法。有宋文帝姓劉諱義隆，善隸書，次及行、草。「時論以爲天然勝羊欣。」其「隸書人妙，行、草人能。」有羊欣，沈約云：「敬元尤善於隸書，子敬之後，可以獨步。」

其「隸、行、草人妙。」有薄紹之，「其行、草倜儻，時越羊欣。」其「隸、行、草人妙。」有謝靈運，其「隸、草人妙。」有孔琳之，「善草、行，師於小王。」「時稱曰：羊真孔草。」其「行、草人妙。」有王僧虔，宋文帝見其書素扇，嘆曰：非唯迹逾子敬，方當器雅過之。」其「隸、行人妙，草人能。」有張融，「書兼諸體，於草尤工。」「見其有古風，多誤賞之，以爲張伯英書也，而搨本大行於世。」有梁蕭子雲，「諸體兼備，而創造小篆飛白，意趣飄然，點畫之際，若有騫舉。」歐陽詢亦云：「蕭子雲輕濃得中，蟬翼掩素，游霧崩雲，可得而語。」其「隸、飛白人妙，小篆、行、草、章草人能。」有阮研，善書。其行，草出於大王，甚精熟，若飛泉交注，奔競不息。」研「行、草人妙，隸人能」。有陳永興寺僧智永，半得右軍之肉，兼能諸體，於草最優。」其「章草、草人妙，隸人能。」有歐陽詢，「八體盡能，筆力勁險，篆體尤精。」神堯嘆曰：「飛白冠絕，峻於古人，有龍蛇戰斗之象。雲霧輕濃之勢，風旋電激，掀舉若神。」其「飛白、隸、行、草人妙，大、小篆、章草人能。」有虞世南，「太宗詔曰：世南一人有出世之才，遂兼五絕。」忠讜、友悌、博文、詞藻、書翰，「有一於此，足爲名臣，而世南兼之。」其書「姿榮秀出，智勇在焉，秀嶺危峰，處處間起。」其「隸、行人妙。」有諸遂良，「善書，少則服膺虞監，長則祖述右軍。真書甚得其媚趣。」其「隸、行人妙。」有陸柬之，虞世南之甥。少學舅氏，「晚習二王，尤尚其古。」「尤善運筆，或至與會，則窮理極趣矣。」其「隸、行人妙，章草人能。」以上爲妙品中立傳三十七人。

《書斷下》中列能品。列人的各家均有小傳：有張敞、嚴延華、班固、徐幹、許慎、呂忱、張超、崔寔、羅暉、趙襲、左伯、張紘、毛弘、魏衛觀、何會、傅玄、劉紹、楊肇、杜預、齊獻王攸、李式、王導、張彭祖、韋弘、王濛、王恬、庾翼、王修、韋昶、蕭思話、范曄、齊高帝、謝朓、梁武帝、庾肩吾、陶弘景、王褒、釋智果、漢王元昌、高正臣、裴行儉、王知敬、宋令文、王紹宗、孫虔禮、薛稷、盧藏用。

懷瓘在簡述人品書家及傳略之後有個小結，說明人於品列者，皆天下之聞人。「群能間出，角立挺拔，或秘象天府，或藏器竹帛，雖經千載，歷久彌珍，並可耀乎祖先，榮及昆裔，使夫學者發色開華，靈心警悟，可謂琴瑟在耳，貝錦成章。」爲「以展其材」，「以揚其業」，而有此著。

書後設總評，以「一味之嗜，五味不同」爲喻，說明品評比況之筆，有「毫厘較量，誰驗準的」之困，因此借鑒「觀昔賢之書，或有不當之鏡戒。」謙稱此書是「推其大率，可以言詮。」總評是以簡潔的文字，歷述衆多天下聞人的藝術創作實踐的特異。例如「鍾繇書法，十有二意」。逸少學鍾獨運，「譬如楚音夏習，不能無異。」「懷素以杜草蓋無所師，鬱鬱靈變，爲後世楷，則此乃天然第一也。」「有道（張芝）變杜君（杜度）草體，以至草聖。天然所資，理在可度，池水盡黑，功又至焉。」等等。在總評中還援引著名書家自評和對其他書家之評。例如右軍云：「吾書比之鍾張，鍾當抗衡，或謂過之，張草猶當雁行。」虞龢云：「獻之始學父書，正體乃不相似，至於筆絕章草，殊相擬類，筆跡流澤，婉轉妍媚，乃欲過之。」王僧虔云：「獻之骨勢不及父，媚趣過之。」等等。懷瓘以「恨不果游目天府，備觀名跡」的心情，「祈求乎其所未見」者，然面對「識貴行藏，行貴明潔，至人晦迹，其盡可知」的「博愛深謀而不遇者衆矣」的藝海，只能「今錄所聞見，粗如前列，學漸於博，識不能迨，繕奇贊異，多所未盡」了。末附趙僎《繫論》一篇，對《書斷》之爲義予以讚譽和肯定，認爲「夫古或作之有不能評之，評之有不能文之。」「今斯書也，」「自古文逮草跡，列十書而詳其祖，首神品至能筆，出三等而備厥人。」所謂執簡之太素，舍毫之萬象，申之宇宙，能事斯異矣。」此書可謂「統三美而絕舉，成一家以孤振。」（許前茂）

# 評書藥石論

〔唐〕張懷瓘

《評書藥石論》，一卷。有宋陳思《書苑菁華》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《評書藥石論》爲懷瓘進御之作。其文洋洋二千四百餘言，多以泛言譬解書道之理。以爲書以多筋、圓轉爲勝，而棱角及脂肉俱是病弊，須診良醫，故以藥石名篇。開篇先表其對「陛下亦以臣知於書也。論於書道，是臣之職，知而不說，用臣何爲？臣之所言，不敢不盡。」繼以譬之論書由此開始論證。以「欲學文章，必先覽經籍子史」爲喻，指出「上才者，深酌古人之意，不錄其言。」而中才者、下才者、無才者則各有不同，「書道亦然」。如「聖人不凝滯於物，萬法無定，殊途同歸，神智無方而妙有用，得其法而不著，至於無法，可謂得矣」，「道本自然，誰其限約。」又設喻曰「夫馬筋多肉少爲上，肉多筋少爲下」，「書亦如之」。論道「今之書人，或得肉多筋少之法，薰蕕同器，十年不分，寧知不有藏其智能，混其體法，雷同賞遇，或使之然。」如同不分書之優劣。書亦應如驥子一樣「含識之物，皆欲骨肉相稱，神貌洽然。」否則「若筋骨不任其脂肉，在馬爲駑駘，在人爲肉疾，在書爲墨豬。」指出「推其病狀，未即已也，非醫緩不能爲之。」懷瓘認爲「其有一點一畫，意態縱橫，偃亞中間，綽有餘裕，結字峻秀，類於生動，幽若深遠，煥若神明，以不測爲量者，書之妙也。是曰無病，勤

而行之益佳。」而「其有方闊齊平，支體肥腯，布置逼仄，有所不容，棱角且形。況復無體象神貌昏懵，氣候蔑然，以濃爲華者，書之困也。是曰病甚，稍須毒藥以攻之。」稱「古文、篆、籀，書之祖也，都無角節，將古合道，理亦可明。」懷瓘主張「書亦須用圓轉，順其天理，若輒成棱角，是乃病也，豈曰力哉！」又說「書能人流，含於和氣，宛與理會，曲若天成，刻角耀鋒，無利餘害，萬事拙者易，能者難，童蒙書有棱角，豈謂能也，共人相知。」「棱角者書之弊薄也，脂肉者書之滓穢也，嬰斯疾弊，須訪良醫，滌蕩心胸，除其煩憒。」又論曰「故大巧若拙，明道若昧，泛覽則混於愚智，研味則駭於心神。」因優劣常混在一起，應予以分辨，正如「無物之象，藏之於密，靜而求之或存，躁而索之或失，雖明目諦察而不見，長策審逼而不知，豈徒倒薤、懸針、偃波、垂露而已哉，是知之也。」學書亦應「心之通微，貫之而已，其得之者，心手相應，如輪扁之斲輪，固言說所不能。是以鍾、張、二王亦無言說。」懷瓘又以君臣之道論之「昔文武皇帝好書，有詔特賞虞世南，時又有歐陽詢、褚遂良、陸柬之等，或逸氣遒撥，或雅度溫良……雖人已潛靈，而書方曜跡，考能錄異，頓越數朝，是知君臣之間，榮辱相及也。」懷瓘認爲「夫物芸芸，各歸其根，復本謂也。書復於本，上則注于自然，次則歸乎篆籀，又其次者，師于鍾、王。夫學鍾、王，尚不繼虞、褚，況冗冗者哉！」至于「陛下宏開至德，講論六藝，邁踪上古，化行堯、舜之風，書盛漢、魏之日。」「然大道不足崇，而書法亦當正，若忽之，則工拙一也，若存之，亦當年妙有。」懷瓘又論「夫簡兵則觸目而是，擇將則萬不得一。故與衆同者俗物，與衆異者奇材，書亦如然。爲將之明，不必披圖講法，精在料敵制勝，爲書之妙，不必憑文按本，專在應變，無方皆能，遇事從宜，決之於度內者也。」對於書道「伏願天醫降藥，醒悟昏沉，導彼迷津，歸於正道，弊風一變，古法恒流，神而化之，默而通之。神之反掌而盛行之，則是冀夫天府之內有聖朝妙書，宛復千百數載以前氣象，比肩鍾、王，列美竹帛」，道出懷瓘

願望。因此强調「雖陳愚見，寧望可行」，「語曰：『以心間不容針。』臣謂此言之良者，理國其道一也。有一善身之榮，有一惡身之耻，恐後代議今之書，雖不足累於明時，終非有益。」懷瓘此文另有之意爲「昔伊尹以烹飪干主，意不專乎食。臣以小學說君，道豈止乎書。」本文以「行於正道，區區之心，願垂聖察，不勝愚直之至」，故獻《評書藥石論》云。總觀此篇，懷瓘論之書道，對於醫治之法，卻無切實之語。（許前茂）

# 文字論

〔唐〕張懷瓘

《文字論》，一卷。有《書苑菁華》本。《美術叢書》本。《歷代書法論文選》本等。

開卷先爲「文字」及「書」釋名：「文字者，總而爲言，若分而義，則文者祖父，字者子孫。察其物形，得其文理，故謂之曰文；母子相生，孳乳寖多，因名之曰字。題於竹帛，則目之曰書」。「文字書寫以久，則翰墨之道生焉。」全篇的主體是記述與友人討論書道的內容，借答友人之問來闡發自己的主張。認爲「深識書者，惟觀神彩，不見字形，苦精意玄鑒，則物無遺照。文則數言乃成其意，書則一字已見其心，可謂得簡易之道。欲知其妙，初觀莫測，久視彌珍，雖書已緘藏，而心追目極，情猶眷眷者，是爲妙矣。」

對鍾、王真、行書有所評論，而自比於虞、褚。言己「攻書不師古法，探文墨之妙有，索萬物之元精，以筋

骨立形，以神情潤色，雖蹟在塵壤，而志在雲霄，靈變無常，務於飛動。或若擒虎豹，有强梁拏攫之形，執蛟龍，見蟉蟉盤旋之勢。探彼意象，入此規模，忽若電飛，或疑星墜，氣勢生乎流便，精魄出於鋒芒。」

懷瓘所論深得書法三昧，確是學者應持之立論，實爲書家所宜奉行之書道。（侯占虎）

# 六體書論

〔唐〕張懷瓘

《六體書論》，一卷。該篇陳振孫《直齋書錄解題》作《六體論》，無「書」字。有《書苑菁華》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本等。

該篇爲懷瓘奏呈之作，並與其弟懷瓌各書三種書體附呈。所謂六體，指大篆、小篆、八分、隸書、行書、草書。篇中分別介紹六體，其後兼叙書道。

篇中認爲：大篆乃史籀所造，廣乎古文，法於鳥蹟，其體若鸞鳳奮翼，虬龍掉尾，或花萼相承，或柯葉敷暢，勁直如矢，宛曲若弓，銛利精微，同乎神化。有李斯，蔡邕嗣之。小篆乃李斯所造，其體或鏤纖屈盤，或懸鍼狀貌，其勢飛騰，其開端儼。有曹喜、蔡邕嗣之。八分乃王次仲所造，其勢點畫飛動，體骨雄異，騰氣揚波，貴逸尚奇。嗣之者蔡邕爲祖，後又有張昶、皇象及鍾繇、索靖先後承之。隸書乃程邈所造，其體真正，也謂真

書。嗣之者元常爲兄，逸少爲仲，子敬爲息。在論隸書時，提出了「真書如立，行書如行，草書如走」的書體之說。又對鍾繇及羲、獻父子之書法加以品評，認爲鍾繇法於大篆，得其古風，亦有不足，傷於疏瘦；王羲之比鍾繇，鋒芒峻勢多所不及；王獻之遠減於父，鋒芒往往直筆而已。行書乃劉德昇所造，不真不草，若晨鷄踉蹡而將飛，暮鴉聯翩而欲下。草書乃張芝所造，是文字之末。伯英創意，鄰乎篆籀，字勢生動，宛若天然；然草法貴在簡易，而此公傷於太簡也。逸少雖損益合宜，其於風骨精熟，去之尚遠。伯英是其祖，逸少、子敬嗣之。

談及書勢之文質，認爲識者必先考之古。乃先其質而後其文。質者如經，文者爲緯。學真者不可不兼鍾，學草者不可不兼張，此背書之骨也。幼年學書，當習古本，然如人面不同，性分各異，書道雖一，各有所便，順其情則業成，違其衷則功棄。廣求名書以致之，察其所入，便遣習之。執筆之法有死活，要識其門，知其奧，順其性，得其法。（侯占虎）

# 玉堂禁經

〔唐〕張懷瓘

《玉堂禁經》，一篇。有上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

《玉堂禁經》旨在分析鍾繇、張芝及羲、獻父子、歐陽詢等著名書家和遞代工書技法者相傳點畫寫法。詳

舉法式，分說名稱，細辨區別，闡明作用，於用筆、識勢、裹束等書家三昧，論說可謂精備。

《玉堂禁經》開篇即指出書法作法在於「夫人工書，須從師授」並要設「一向規矩」，否則「欲速造玄微，未之有也。」說明「今論點畫偏旁、用筆向背，皆宗元常、逸少，兼遞代傳變，各有所由，備其軌範，並列條貫」，一論用筆法。「夫書之爲體，不可專執；用筆之勢，不可一概。」其一法爲「點畫八體，備於『永』字」的「永字八法」。並詳論：側、勒、弩、趯、策、掠、啄、磔等不同筆勢。「側不得平其筆，勒不得卧其筆，弩不得直，趯須蹔其鋒，策須背筆，掠須筆鋒，啄須卧筆疾罨，磔須趯筆。」其二法爲「先達八法之外」，即「更相五勢以備製度」的五勢法。如「門 一 曰鈎裹勢，刀 二 曰鈎努勢，丶 三 曰衮筆勢，一 四 曰儃筆勢，一 五 曰奮筆勢。」其三法爲「又有用筆腕下起伏之法，用則有勢，字無常形」的九勢法。「一曰頓筆、二曰挫筆、三曰馭鋒、四曰蹲鋒、五曰蹔鋒、六曰衄鋒、七曰趯鋒、八曰按鋒、九曰揭筆」等用筆法。二論識勢，即點畫偏旁各勢變化。之一「烈火異勢」如「从，此名烈火勢」又出現其異勢，如：灬 各自立勢；灬 聯飛勢；灬 布棋俗勢等勢。之二「散水異法」如：氵 遞相顯異；氵 潛相矚視；氵 行書；氵 草書等勢。之三「勒法異勢」如：一 鱗勒；一 借勢；宀 草勢；一 平布等勢。之四「策變異勢」如：二 遞相顯異；二 借勢；立 章草、草書之勢；二 布算等勢。之五「三畫異勢」如：三 遞相解摘；三 遞相竦峙；三 峭峻勢；三 畫卦勢等勢。之六「啄展異勢」如：「人，此『人』『人』等法。如：ㄣ 交爭勢；人 章草之法等勢。之七「乙腳異勢」如：乙 外略法；乙 蠆毒法等勢。之八「宀頭異勢」如：宀 若蹔；宀 各相顯異；宀 行書法；宀 章草書之法等勢。之九「倚戈異勢」如：丶 折芒勢；丶 禿出；丶 借勢；丶 背（趯時用之）等勢。之十「頁腳異勢」如：「頁」勢及頁斗等勢。之十一「垂針異勢」如：頓筆；丨 懸針等勢。三論「結裹法」如「抑左升右者，舉左低右

者，促左展右者，實左虛右者，左右揭腕之勢者，一上一下不齊之勢者，用鈎裹之勢者，欲挑還置之勢者，用鈎努之勢者，將欲放而更留者。」等十法。作者强調「夫書第一用筆，第二識勢，第三裹束。三者兼備然後爲書，苟守一途，即爲未得。」篇末「書訣」乃摘錄王僧虔《筆意贊》中一段。論述臨書準備，臨書次第，以及上述各法、勢等的綜合運用內容。（許前茂）

# 法書論

〔唐〕蔡希綜

《法書論》，一卷。有《書苑菁華》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

蔡希綜（《宋史·藝文志》著錄作悰，又作宗、琮）生卒年不詳。濟陽人。一說曲阿（今江蘇丹陽）人。唐天寶年間書法家。東漢左中郎蔡邕後裔。希逸、希寂之弟。其家歷世皆傳儒素，尤尚書法，兄弟三人皆爲時所重。有玄宗天寶十二載希綜 行書《治浦橋記》傳世。

《法書論》主旨爲自述家世及諸家書授受淵源，雜採諸家論旨，而歸本於用筆。全卷共五段。第一段主述家世。「余家歷世皆傳儒素，尤尚書法。十九代祖東漢左中郎邕有篆、籀、八體之妙，六世祖陳侍中景歷、五世伯祖隋蜀王府記室君知，咸能楷隸，俱爲時所重。」及叔父有鄰、四兄希逸、七兄希寂皆有時名，「頗爲當

代所稱也。」第二段，追叙諸書家授受淵源。自「周宣王史籀作大篆，秦始皇程邈改爲隸書，東漢上谷王次仲以隸書改爲楷法，仲又以楷法變爲八分，其後繼遺跡者伯喈得之極，元常或其亞。草聖始自楚屈原，章草興於漢章帝」起，以後楷 法名家有曹喜等九人，草法名家有崔瑗等九人。宋齊間有王僧虔等七人；唐初有房喬等十人；其次又有王紹宗等三人「亦深有意焉」。父子兄弟相繼能者，如：崔瑗與寔父子、張芝與昶兄弟、衛瓘及恒父子、鍾繇及會父子、王羲之及獻父子、宋令文及之悊父子、徐嶠之及浩父子、蕭誠及諒兄弟，均「得從容於筆硯。結語贊曰：「若盛傳千代以爲貽家之寶，則八體之極是歸乎鍾、蔡，草隸之雄是歸乎張、王，此四賢者，自數百載來未之逮也。」第三段，引右軍、蔡中郎之論，議用筆之法。右軍云：「夫三端之妙，莫先用筆。」提倡應多師古爲上。「夫書匪獨不調端周正，先藉其筆力，始其作也，須急回疾下……流轉無礙。」蔡中郎云：「欲書先適意任情，然後書之。」次須「正坐靜慮隨意所擬，言不出口，氣不再息，則無不善矣。」第四段，歷述鍾繇右軍學書大成之經驗。鍾繇「學之臻致妙」。繇臨終曾對子會言：「吾精思三十餘載，行坐未當忘此，常讀他書未能終盡，惟學其字，每見萬類，悉書象之。若止息一處，則畫其地，周廣數步；若在寢息，則畫其被，皆爲之穿。」繇習書用功如此。右軍字，尤重心意：「夫書之爲意，取類非一。」又云：「若欲書，先干研墨，凝神靜慮，預想字形大小偃仰、平直振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。」右軍云：「若作點，必須懸手而爲之，若作波，抑而復曳。」因此希綜認爲「每字皆須骨氣雄强，爽爽然有飛動之態。」一紙之書，應各有神態，「或有重字，亦須字字意殊。」爲此右軍曾曰：吾少學衛夫人書，將謂大能。復觀諸家墨遺跡，「始知學衛夫人書，徒費年月。於是遂改本師，新於衆碑焉。」希綜得之曰：「是知學成非一師之能致，非好奇博藝之士，不能有知。」第五段，主議下筆之法。希綜先叙自己用筆方法爲「夫始下筆，須藏鋒轉腕，前緩後急，字

體形勢狀如蟲蛇相鈎連，意莫令斷。仍須簡略爲尚，不貴繁冗。至如棱側起伏，隨勢所立。大抵之意，圓規最妙。其有誤發，不可再摹，恐失其筆勢。若字有點處，須空中遥擲下，其勢猶高峰墜石。」文中讚張伯英「偏工章草，代莫過之。每與人書，下筆必爲楷，則云『怱怱不暇草書』，何者，若非靜思閑雅發于中慮，則失其妙用矣。」仲將稱伯英爲「草聖」，議者以爲衛得伯英之筋，索得伯英之肉。讚右軍除繁就省創立新草。讚張旭，「卓然孤立，聲被寰中，意象之奇，不能不全其古制。」文中引張旭之論，書法之妙，得齊古人，必須一、妙在勢筆；二、識法；三、布置；四、變通適懷；五、紙筆精佳。「五者備矣，然后能齊古人。」讚褚河南「用筆如印印泥」希綜通過實踐領會「悉欲令筆鋒透過紙背，用筆如畫沙印泥」的道理。讚崔長史認爲「字」的可「斷天下之疑」，可「紀天下之德」的功用。讚伯喈碩學多聞，曾書《六經》，使工鐫刻立於太學門外，至使晚儒後學，觀視摹寫，爲時人稱讚。希綜讚「古之君子，夙夜强學，不寶尺璧，而重寸陰。」「匪直祿取一朝，故亦譽流千祀，勉旃爲之。」（許前茂）

# 書後品

〔唐〕李嗣真

《書後品》，一卷。有《新舊唐志》、《崇文總目·小學類》、《書錄解題·雜藝類》、《通志略》收錄。另有《法

書要錄》本、《說郛》本、《書苑菁華》本、《歷代書法論文選》本。

李嗣真，（？——六九六），字承胄。一說滑州匡城（今河南長垣）人；一說趙州柏（今河北隆堯）人。唐代書畫家。則天朝永昌中，官御史中丞、知大夫事、潞州刺史。後被酷吏來俊臣所陷。謚昭。精審音律，書遺跡已佚。著有《續書品錄》。

《書後品》一名爲多本所稱，唯《說郛》本作《後書品》，誤倒一字。嗣真在文中一改梁朝庾肩吾《書品》分三等九品之品評法而分爲十等，即在「上上品」之上增列「逸品」等次，此乃嗣真所創。全書列自秦至唐書法家八十二人，自序中爲八十一人，文中「登逸品數者四人」，僅指張芝、鍾繇、王羲之、王獻之，不包括李斯，故有一人之誤。是書稱「後品」者是因有王愔、王僧虔、袁昂、庾肩吾等《書品》在先。

書前有叙說，指出此書之撰，其宗旨是因有感於「今之馳騖，去聖愈遠，徒識方圓，而迷點畫」，「今人都不聞師範，又自無鑒局，雖古迹昭然，永不覺悟。」因此，「斐然有感而作」，「弘闡神化，亦名流之美事」。故所議論品藻是繼王僧虔袁昂庾肩吾之後，「采諸家之善，聊措同異，以貽諸好事。其前品已定，則不復詮列。」今始於秦氏，終於唐世凡八十一人，分爲十等每品名錄之後，有評有讚，條理秩然。在逸品前列李斯評其「小篆之精，古今妙絕」。評列「逸品」者四人：張芝（章草）鍾繇（正書）、王羲之（三體及飛白）、王獻之（草、行、半草半行書）。爲「四賢之遺跡，揚庭效伎，策勛底績。神合契匠，冥運天距，皆可稱曠代絕作也。」讚爲「超然逸品」。後列上上品程邈（隸）、崔瑗（小篆）等二人；上中品列蔡邕、索靖、梁鵠、鍾會、衛瓘、韋誕、皇象等七人上下品列崔寔（章草）、郗鑑、王廙、衛夫人（正書）、王洽、郗愔、李式、庾翼、羊欣、歐陽詢、虞世南、褚遂良等十二人；中上品列張昶、衛恒、杜預、張翼、郗嘉賓、阮研、漢王元昌等七人，中中品列謝安、康昕、桓玄、邱道護、

許靜、蕭子雲、陶弘景、釋智永、劉珉、房玄齡、陸柬之、王知敬等十二人；中下品列孫皓、張超、謝道韞、宗炳、宋文帝、齊高帝、謝靈運等七人；下上品列陸機、袁崧、李夫人、謝朓、庾肩吾、蕭綸、王褒、斛斯彥明、錢毅、房彥謙、殷令名、張大隱、薦靜文等十三人；下中品列范曄、蕭思話、張融、梁簡文帝、劉逖、王晏、周顒、王崇素、釋智果、虞綽等十人；下下品列劉穆之、褚淵、梁武帝、梁元帝、陳文帝、沈君理、張正見等七人。計八十一人，加前李斯，在書中共品評書家八十二人。此書可謂一部書法藝術批評史。如在上上品中評「程君首創隸則，規範煥於丹青」。評「崔氏爰效李斯，點畫皆如鐵石」。如在上中品中評「自王、崔以降，更無超越此數君」。以至王簡穆曾說：「無可以定其優劣」。如在上下品中曾分別評讚歐陽草書「如旱蛟得水，饑兔走穴」。其「鐫勒及飛白諸勢，如武庫矛戟，雄劍欲飛」。評虞世南「蕭散灑落」、「鵷鴻戲沼」。最後對上下品中所列書家予以讚之曰：「梁、李、蔡、索、郗、皇、韋、衛、羊習獻規，褚傳羲制，邈乎天壤，光厥來裔」，如在中上品中評衛恒、杜預「縱任輕巧，流轉風媚。剛健有餘，便媚詳雅，諒少儔匹」。如在中中品中評謝公「有螭盤虎踞之勢」；康昕「有翰飛驚駭之體」；桓玄「如驚蛇入草，銛鋒出匣」；劉珉「比顛波赴壑，狂澗爭流」；隱居「如麗景霜空，鷹隼初擊」；陸柬之「學虞草體，用筆則青出於藍」。如在中下品中評孫皓「吳人酣暢，驕其家室，雖欲矜豪，亦復乎矣」；謝韞「雍容和雅，芬馥可玩」；宋文帝「超縱狼藉，翕煥爲美」。同時嗣真感慨論道：「古之學者皆有規法，今之學者但任胸懷……而欲乘款段，度越驊騮，斯亦難矣」。如在下上品中評「陸平原、李夫人猶帶古風，謝吏部、庾尚書創得今韻」；薦生「正書甚爲鮮緊，亦有規則」；錢氏「小篆、飛白，寬博敏麗，太宗貴之」；司隸「宛轉，頗稱流悅，皆著名矣」。如在下中品中評簡文帝「拔群貴勝，猶難繼作」；彥倫「意則甚高，迹少俊銳」；王崇素「時象麗人之姿」；智果「頗似委巷之質」；虞綽「鋒穎迅健，亦其次矣」。如在下下品中評劉穆之等

七人時爲「猶枯林之春秀一枝，比衆石之孤生片琰。」又評「彥回輕快，練倩有力，孝元風流，君理放任」。嗣真以「有天才者或未能精之，有神骨者則其功夫全棄，但有佳處，豈忘存錄」之旨而品藻群英之異能。雖「未能至當」，卻「白圭之玷，則庶不爲也。」希「後來君子，倘爲鑒焉，」「當勉夫後生」於斯道。」故爲斯作。（顧安文）

# 述張長史筆法十二意

〔唐〕 顏真卿

《述張長史筆法十二意》，又名《述張長史筆法》，一篇。有《說郛》本，上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

顏真卿（七〇九——七八五），字清臣，京兆萬年（今陝西西安）人。一說爲琅邪臨沂（今屬山東）人，爲顏師古五世孫。開元進士。累官至殿中侍御史。爲楊國忠所排斥，出爲平原太守，故人稱「顏平原」。安、史之亂，以平原指揮抗賊而饒陽、濟南等十七郡自歸，推真卿爲盟主。後入京，歷官至吏部尚書，加河北招討史。肅宗時受憲部尚書、遷御史大夫，出馮翊太守，坐讒屢貶。代宗朝再遷至尚書右丞，封魯郡開國公，世稱「顏魯公」。德宗立，致太子太師。李希烈叛亂，宰相盧杞銜恨，建言遣真卿前往叛部諭降，爲希烈留，真卿忠貞

不屈，被縊殺，贈司徒，謚文忠。真卿爲政清廉剛正，忠貞不阿，時譽天下。真卿爲琅邪顏氏復裔，其家世學淵博，工於尺牘文字，真卿善正、草書。初學褚遂良，後從張旭得筆法，撰筆法十二意。參用篆書筆意寫楷書，端壯雄偉，氣勢開張。行書遒勁舒和，秀穎超舉。其使古法爲之一變，開創了二王以外新風格，自成一體，世稱「顏體」，經久不衰，流傳至今。亦嗜書石，大幾咫尺，小亦方寸。傳世碑刻以《李玄靖碑》、《顏家廟碑》、《麻姑仙壇記》、《爭坐位帖》、《多寶塔》等爲著。墨遺迹有《祭侄稿》、《告身》等。遺著有《顏魯公集》。書論有《述張長史筆法十二意》。《舊唐書》卷一百二十八，《新唐書》卷一百五十二皆有傳。

《述張長史筆法十二意》首述請教張長史傳授筆法經過；次述經長史以問答式傳授筆法；終述古今書法異同。此篇述張旭筆法，早有南朝梁武帝蕭衍《觀鍾繇筆法十二意》一文，系據鍾繇提出筆法十二意的要義，只對鍾、王書法優劣評論，沒有闡明十二意。張旭，字伯高，唐時人，官金吾長史，一作率府長史，人稱張長史。精曉楷書，尤擅草書，世號「張顛」。賞自云於堂舅陸彥遠處得二王筆法。時以李白詩、裴旻劍舞、張旭草書爲三絕，有「草聖」之名。後人論書，對歐、虞、褚、陸均有異同之評，惟於張旭沒有非短過。真卿二十多歲時，游長安，曾師事張旭，略得筆法。三十餘歲時，又去洛陽專訪張旭求教。旭舉十二意與之對話，以問答式傳授筆法，述古今書法異同，對鍾繇筆法十二意作出詳析解說，逐條加以論證。

《述張長史筆法十二意》開篇寫到「予罷秩醴泉，特詣東洛，訪金吾長史張公旭，請師筆法」的經過。言之「人或問筆法者，張公皆大笑，而對之便草書……竟不復有得其言者。」又從裴儆處得知張公認爲學書要領爲「倍加工學臨寫，書法當自悟耳。」經真卿一再請求，張公始授筆法，言曰「筆法玄微，難妄傳授。非志士高人，詎可言其要妙？書之求能，且攻真草。今以授子，可須思妙。」之後一問一答，對橫、直、間、際、末、骨體、

曲折、牽制、不足、有餘、布置、大小等十二意。說明有的就靜的實體着想，有的就動的筆勢往來映帶着想，有的就一字的欠缺或多餘處着想；有的從全字或全幅着想。如「夫平謂橫，子知之乎？」僕思以對曰「「嘗聞長史九丈令每爲一平畫，皆須縱橫有象。此豈非其謂乎？」長史乃笑曰：「然。」」又如「又曰：「決謂牽掣，子知之乎？」曰：「豈不謂牽掣爲擊，銳意挫鋒，使不怯滯，令險峻而成，以謂之決乎？」長史曰：「然」。」又如「又曰：「補謂不足，子知之乎？」曰：「嘗聞於長史，豈不謂結構點畫或有失趣者，則以別點畫旁救之謂乎？」長史曰：「然。」」又如「又曰：「巧謂佈置，子知之乎？」曰：「豈不謂欲書先預想字形佈置，令其平穩，或意外生體，令有異勢，是之謂巧乎？」曰：「然。」」文中一問一答時均以上述形式出現。真卿又請教用筆之法。張公言道「妙在執筆，令其圓暢，勿使拘攣。其次識法，謂口傳手授之訣，勿使無度，所謂筆法也。其次在於佈置，不慢不越，巧使合宜。其次紙筆精佳。蕨變化適懷，縱舍掣奪，咸有規矩。五者備矣，然後能齊於古人。」篇末長史引褚河南語曰：「用筆當須如印印泥。」又引其老舅彥遠話說：「當其用筆，常欲使其透過紙背，此功成之極矣。真草用筆，悉如畫沙，點畫淨媚，則其道至矣。如此則其遺跡可人，自然齊於古人。但思此理，以專想功用，故其點畫不得妄動。子其書紳。」由此真卿書法大進「自此得攻書之妙，於茲五年，真草自知可成矣。」

此篇頗有參考價值，對後世書法的發展有深遠影響和歷史貢獻。後世許多書法理論家和書法研究工作者對此多有闡發。（許前茂）

# 述書賦並注

〔唐〕寶　臮、寶　蒙

《述書賦》，二卷（上、下篇）。有《法書要錄》、《墨池篇》、《津逮秘書》、《王氏書苑》、《嘉靖乙酉（一五二五）刊本》、《四部總錄》、《四庫全書》、《歷代書法論文選》等刊本。

寶臮（？——七六九），字靈長，扶風（今陝西麟游）人，（一説范陽人）。行四，其兄蒙。官范陽功曹，檢校户部員外郎、檢校刑部員外郎、宋汴節度參謀。工書，師張、王，草隸兼擅。唐貞元三年正月所建茅山三洞《景昭法師韋公碑》爲其所書並篆額。善詞賦，著述甚豐，平生所著碑誌、詩詞、賦頌、章表等凡十餘萬言，晚年著《述書賦》。

寶蒙，生年不詳。卒年約在唐大歷十年（七七五）之後，字子全。籍貫與其弟寶臮同。歷任議郎、安南都護、檢校國子司業、太原縣令。工書，爲唐代書法家。其弟寶臮在《述書賦（下）》中評曰：「吾兄書包雜體，首冠衆賢，手倦（一作「運」）目瞥，瞬息彌年，比夫得道家之深旨，習闃風而欲仙。」蒙在其《述書賦語例字格》中亦對其弟所長備加稱贊曰：「翰墨廁張、王，文章凌班、馬，詞藻雄贍，草隸精深。」臮先蒙而逝，蒙傷之甚。二人均游藝絶倫，誼情尤篤。著有《述書賦語例字格》、《述書賦》注。書蹟有篆書《宋武受命壇記》。

此書據《四庫提要》曰：「案張彥遠《法書要錄》（引竇蒙評語稱臮作《述書賦》）「精窮旨要，詳辨秘義，無深不討，無細不因。」」。是書綜論歷代書家一百九十八人（實爲二百零七人），上篇自周秦至隋，下篇自唐高祖迄于乾元之始，終于其兄蒙及劉秦之妹。刊出在大歷初年，經竇蒙注定，並附有蒙爲《賦》文中品評書家書作常用詞語而撰的《述書賦語例字格》，作爲合璧遂成一帙。書尾有「《述書賦》附」的文字錄下：「論朝代自周至唐一十三代；論工書史籀等一百九十八人；論署證徐僧權等八人；論印記太平公主等十一家；論徵求、保翫韋述等二十六人；論利通貨易穆聿等八人。全書總有七千六百四十言。是一部精要的書學概論，綜論的歷代書家可謂博洽。凡名著古籍，向來有後人爲之或續作，或事仿效成篇者之例，唯獨此書之後的書家雖數至多，但竟無仿此體例而續作。盡因如臮這樣搜集與批評之作，實爲兩難難併，且患文辭難工，故有對此書爲千古獨傳之作的評語。在《賦》（下）之後，原附有其兄蒙懷念臮所作《五言題此賦》詩一首，《法書要錄》載人。《歷代書法論文選》注對此詩「今刪」。全書綜論作者「今記前後所親見者，並今朝自武德以來迄於乾元之始，翰墨之妙可以人品流者，咸以書之」。而著錄的書家有：周史籀，秦李斯。漢蔡邕、杜操。魏韋誕、虞松、司馬師、鍾會。吳皇象、賀劭。晉齊獻王、元帝、成帝、康帝、孝武帝、武陵王、會稽王、楊肇、山濤、嵇康、張翰、蔡克、顧榮。劉琨、孔侃、孔瑜、陶侃、熊遠、應詹、卞壼。劉超、謝藻、庾亮、庾懌、庾翼、庾準、郗鑒、郗愔、郗曇、郗超、郗儉之、郗恢、謝尚、謝奕、謝安、王導、王邵、王珉、王羲之、王獻之、王廞、王濛、王述、丁潭、何充、劉訥、劉琰、張澄、劉璞、張翼、桓溫、桓玄、江灌、沈嘉、劉瓌之、劉廞、范汪、范甯、諸葛長民、劉穆之、溫放之、楊羲、宋珽。南朝宋武帝、文帝、孝武帝、明帝、南平王、海陵王、謝靈運、謝方明、張茂度、張永、羊欣、孔琳之、薄紹之、王敬弘、王思玄、顏峻、桓護之、駱簡、簫思話、龐秀之、巢尚之、裴松之、徐爰、江僧安、賀道力。南

朝齊齊高帝、武帝、竟陵王、褚淵、褚賁、徐孝嗣、王僧虔、王慈、王志、王儉、劉搗、顧寶光、胡諧之、徐希秀、張融。南朝梁武帝、簡文帝、邵陵王、孝元帝、蕭確、蕭子雲、王克、陸杲、任昉、傅昭、朱异、王籍、殷鈞、阮研、王褒、蕭特、庾肩吾、陶弘景、江蒨、周弘讓、范懷約。南朝陳武帝、文帝、煬帝、沈后、新蔡王、廬陵王、永陽王、桂陽王、釋智永、智果、江總、徐陵、沈君理、袁憲、毛喜、蔡景歷、蔡徵、顧野王、伏知道、謝瑕、賀朗。北朝北齊外五代祖劉珉。隋劉玄平、房彥兼、盧昌衡、趙文深、趙孝逸。唐神堯皇帝、文武聖皇帝、則天武后、睿宗、開元皇帝、漢王元昌、歧王元範、李懷琳、歐陽詢、歐陽通、虞世南、虞纂、盧煥、褚遂良、陸柬之、薛稷、房玄齡、殷仲容、王知敬、王紹宗、孫過庭、張旭、賀知章、徐嶠之、徐浩、李造、韓擇木、田琦、衛包、蔡有隣、鄭遷、李權、李平鈞、王維、王縉、史惟則、李陽冰、家舅會、姨兄明若、山宋璆、（注：「山」字當衍）、蕭誠、張從申、呂向、長兄蒙、馬氏妻劉秦妹。宋儋、李璆二人在《賦》（下）有著錄，原刻本文字有脫誤。又據《賦》注核之，鄭遷及弟邁、遇三人；張從中及弟從師、從儀、從申四人均各舉一人，因此著錄人數應增七人。所錄各家，「錯綜優劣，直道公論，或理盡名言」，基本上是按歷代書法發展史序爲經，以書體爲緯評述的。以古窺今，宏論縱橫。例如評羲、獻之句：「然則窮極奧旨，逸少之始。虎變而百獸跧，風加而衆草靡。肯綮游刃，神明合理。雖興酣蘭亭，墨仰池水。《武》未盡善，《韶》乃盡美。猶以爲登泰山之崇高，知群阜之迤邐。逮乎作程昭彰，褒貶無方。穠不短，纖不長。信古今之獨立，豈末學而能揚。幼子子敬，創草破正。雍容文經，踴躍武定。態遺妍而多狀，勢由己而靡罄。天假神憑造化莫竟。象賢雖乏乎百中，偏悟何慚乎一聖。斯二公者，能知方祁氏之奚午，天性近周家之文武。誠一字而萬殊，且含規而孕矩。然而真跡之稱，獨標俁俁。忘本世心，余所不取。何哉？且得於書法，失于背古。是知難與之渾樸言，可以爲礲斲（墨池、書苑本作「斷磨」，法書要隸本作此。）主矣。」又如評歐陽詢父子、虞世南

之句爲「若乃出自三公，一家面首。歐陽在焉，不顧偏醜。顒翹縮爽，了梟黝糺，如地隔華戎，屋殊户牖。學有大小夏侯，書有大小歐陽。父掌邦禮，子居廟堂，隨運變化，爲龍爲光。永興超出，下筆如神。不落疏慢，無慚世珍。」如評押署例：「僧權似長松挂劍，滿騫如磐石卧虎。」如印驗列舉各名家名印。如藻鑑，對梁武帝、蕭綸、庾肩吾、傅昭、司馬姚、李嗣真等之作，皆有考評。以「多博約而立記。余不敏於登高，豈虛言而求備。敢直筆於親睹，非偏譽於所嗜也。」最後以「資樂道兮善莫大，佐玄覽兮寄所賴。芝蘭滿室兮遺美芳，朋友忘言兮古人會。想賢玩跡儼如在，史册悠悠幾千載」，而結束此探源尋流的獨步之作。此賦因卷帙稍重，故分而爲上、下卷。《法書要錄》以「我巨唐之膺休……」爲下賦的首段。上海書畫出版社《歷代書法論文選》則以「爰及陳氏，霸先創業。……」爲下賦的起始段。不知兩書分段不同之所本。書後所附寶蒙《〈述書賦〉語例字格》、《字格》列九十，如「不倫」、「忘情」、「質樸」、「體裁」、「妙」、「精」、「逸」……等，各「字格」下有注，例如「天然（鴛鴦出水。更好儀容。）」、「意態（回翔動靜。厥趣相隨。）」、「神（非意所到。中識知。）」、「文（經天緯地。可大可久。）」、「穠（五味皆足曰穠）」等。寶蒙之注，皆爲注書中書家簡介以及軼事、主要成就，對閱讀原書頗爲便利。（張潛超）

# 論書

〔唐〕徐浩

《論書》，宋《宣和書譜》著錄爲《法書論》，朱長文《墨池論》著錄爲《書法論》。一篇。有宋《宣和書譜》本、張彥遠《法書要錄》本、朱長文《墨池編》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

徐浩（七〇三——七八二），字季海，越州（今浙江紹興）人。肅宗時授中書舍人，四方詔令，多出浩手，寵絕一時。官太子少師，後進國子祭酒、歷工部侍郎、吏部侍郎等。封會稽郡公。人稱「徐會稽」。浩有文辭，工書法。祖父師道，字太真、父嶠之，字惟岳，皆精於翰墨。浩書得父嶠之傳授，稟承家學，真、行亦稱精熟，尤工楷法，圓勁厚重，自成一家。《唐書》本傳論其筆法如「怒猊抉石，渴驥奔泉。」然浩書拘泥於繩律，稍乏韻致。《寶刻類編》載其所書碑刻六十餘種，足見其聲望之高。現存碑刻有《不空和尚碑》、《大智禪師碑》等。現存法書有《朱巨川告身》。《舊唐書》卷一百三十七、《新唐書》卷一百六十皆有傳。

《論書》前段詳當世歐（陽詢）、虞（世南）、褚（遂良）、薛（稷）四家之書，後段論學書之要，言簡意賅，評論至當。

《論書》從「程邈變隸體，邯鄲傳楷法」論起，到「鍾善真書，張稱草聖。右軍行法，小令破體，皆一時之

妙」，近世蕭等人「頗傳筆勢」，人謂「虞得其筋，褚得其肉，歐得其骨，當矣。」浩又論爲「歐、虞爲鷹隼，褚、薛爲翬翟焉。」「歐陽率更云，蕭書出於章草，頗爲知言，然歐陽飛白，曠古無比。」後段，浩以自身學書之經驗，告誡後學者用筆、結字之方法。如「初學之際，宜先筋骨，筋骨不立，肉何所附？用筆之勢，持須藏鋒，鋒若不藏，字則有病，病且未去，能何有焉？字不欲疏，亦不欲密，亦不欲大，亦不欲小。小促令大，大蹙令小，疏肥令密，密瘦令疏，斯其大經矣。筆不欲捷，亦不欲徐，亦不欲平，亦不欲側。側竪令平，平峻使側，捷則須安，徐則須利，如此則其大較矣。」又談伯英、永師以書成名「非一朝一夕所能盡美。」篇末論道「俗云：『書無百日工。』盍悠悠之談也。宜白首攻之，豈可百日乎！」

《宣和書譜》曾評此篇「爲時楷模」，還言及徐浩「嘗作書法以示子孫，盡述古人積學所以致，真不易之論。」（許前茂）

# 授筆要說

〔唐〕韓方明

《授筆要說》，一篇。韓方明著。有《書苑菁華》本，《歷代書法論文選》本。

韓方明，生平里籍不詳。唐代貞元年間書法家。篇中自云：昔歲學書專求筆法，貞元十五年授法於東

海徐公璹，十七年授法於清河崔公邈。擅長八分書，有書遺迹《新開隱山記》。

開篇談筆法傳承。談及永字八法，認爲：八方起於隸字之始，後漢崔子玉歷鍾（繇）、王（羲之）以下，傳授經永（智永）禪師而至張旭，始弘八法。次言執筆之法。執筆之法有五種：第一，執管；第二，攥管；第三，撮管；第四，掘管；第五，搦管。篇中對每種執筆的要領、用途、利弊詳加說明。唐代書法頗爲重視執筆之法，然各家持論各有不同，而又托各家之口授秘傳以神其說。該篇所言，是作者據師傳和自己的心得體會，對前人之說的概括總結。再次介紹徐浩執筆法要。篇末論及書法。

該篇在書法理論著作中具有重要學術價值，在書法史上占有重要地位。近人沈尹默著有《歷代名家學書經驗談輯要釋義（一）》專釋此。（侯占虎）

# 法書要錄

〔唐〕張彥遠

《法書要錄》，十卷。有明刊本、《王氏書畫苑》本、《津逮秘書》本、《四庫全書》本、《學津討原》本、《叢書集成初編》本等。

張彥遠，生卒年不詳。據余嘉錫《四庫提要辯證》的考證，約生於唐憲宗元和十年（八一五）左右，到僖宗

時還在。字愛賓，河東蒲州（今山西永濟）人。其父文規任桂管觀察使。他的高、曾、祖父（嘉貞、延賞、弘靖）三代官至宰相，所居東都思順里，號「三相張家」。彥遠博學有文辭，工字學，隸書外喜作八分書。自幼愛好書畫，又多見名跡，所以精於鑒別。乾符中官至大理寺卿。其書遺跡有：《三祖大師碑陰記》、《維山廟詩》、《宣和書譜》卷二十又謂御府藏彥遠八分《李將軍征回詩》、草書《臨王羲之初日帖》等七幅。加著畫史《歷代名畫記》十卷。自云：「好事者得余二書，則書畫之事畢矣。」

本書是第一部彙輯並選錄唐以前書法資料的總集。本書有自序，輯錄自東漢至唐元和年間諸家書法理論文章及著名法書等，凡三十四種，皆照錄原文。未見原書者，而存錄其目。對自視爲僞托者，只在存目下注不錄。列載歷代書家一百四十七人姓名，有些姓名則僅見於此目。末卷《右軍書記》載錄四百六十五帖，可資對王羲之的書跡流傳及其文章事遺跡的考稽。是書輯錄宗旨在書前自序中有如下陳述：「彥遠家傳法書名畫，自高祖河東公收藏珍秘。曾祖魏國公少稟師訓，妙合鍾張，尺牘尤爲合作。大父高平公幼學元常，自鎮蒲陝，迹類子敬，及處臺司，乃同逸少。書體三變，爲時所稱。金帛散施之外，悉購圖書古來名迹，存於篋笥。元和十三年，憲忠累訪珍迹，當時不敢緘藏，遂皆進獻。長慶初，又於幽州散失，傳家所有，十無一二。先君尚書，少耽墨妙，備盡楷模。彥遠自幼至長，羽熟知見，竟不能學一字，夙夜自責。然而收藏鑒識，有一日之長，因採掇自古論書，凡百篇，勒爲十卷名曰《法書要錄》。又別撰《歷代名畫記》十卷。有好事者得余二書，書畫之事畢矣，豈敢言具哉！」

《法書要錄》十卷目錄如下：卷一錄有後漢趙壹《非草書》、晉王羲之《論書》、王羲之《教子敬筆論》不錄、晉衛夫人《筆陣圖》、王羲之《題衛夫人〈筆陣圖〉後》、宋羊欣《采古來能書人名》、傳授筆法人名、齊王僧

虔《答齊太祖論書啓》、齊王僧虔《論書》、宋王愔《文字志目》、梁蕭子雲《論書啓》共十一篇。卷二錄梁虞龢《論書表》、梁武帝《觀鍾繇書法十二意》、《梁武帝與陶隱居論書啓》九首、梁庾元威《論書》、梁庾肩吾《書品論》、梁袁昂《古今書評》、陳釋智永《題右軍〈樂毅論〉後》、後魏江式《論書表》共八篇。卷三錄唐虞世南《書旨述》、褚遂良《右軍書目》、李嗣真《書後品》、武平一《徐氏法書記》、徐浩《論書》、徐浩《古迹記》、何延之《蘭亭記》、褚遂良《搨本〈樂毅論〉記》、崔備《壁書飛白「蕭」字記》、李約《壁書飛白「蕭」字記》、高平公《蕭齋記》、蔡惲《書無定體論》不錄共十二篇。卷四錄顏師古注《急就章》不錄、張懷瓘《書估》、張懷瓘《二王等書錄》、張懷瓘《書議》、張懷瓘《文字論》、張懷瓘《六體書》不錄、《唐朝叙書錄》、唐韋述《叙書錄》、唐盧元卿《法書錄》共九篇。卷五錄竇臮《述書賦》上一篇。卷六錄竇臮《述書賦》下一篇。卷七錄張懷瓘《書斷》上一篇。卷八錄張懷瓘《書斷》中一篇。卷九錄張懷瓘《書斷》下附趙僕《衆論》一篇。卷十錄右軍書記。此右軍書記卷，系錄二王法帖釋文，有王羲之《十七帖》、《蘭亭序》等四百六十五帖、獻之帖十七等。彥遠所刪，注予「不錄」，非由闕佚，蓋由精審，察爲流俗品所傳，知爲僞者。

後人研究張彥遠《法書要錄》頗多。除明代毛晉校刻的《津逮秘書》、《學津討原》校本、明刻本及《王氏書畫苑》校本外，所知如上海書畫出版社洪丕謨點校本。本書由江俊緒作序中談到：「《法書要錄》是我國書法史上第一部理論彙集，影響極爲深遠。」「「漢以來佚文緒論，多賴以得」（《四庫全書提要》）」又談「本書的意義不僅在於傳存史料，而其所收書論，多融書法史話、史論於一爐，真實記錄和充分反映了唐元和以前的書法盛勢和書學成就。」又談「借其書，後人得以考知我國多種書體的源流發展和書法藝術的成熟過程，得以了解大批古代書家的藝術特點和藝術見解，得以徵見書法史上許多有價值的史料和遺聞軼事和史跡，生動

地展現了我國自秦至唐書風之趨於熾盛，書家之群星璀璨，書藝之精美完善，書論之博約宏深，蔚爲我國書學寶庫的一大財富。」又談「本書中絕大部分作品，均被後人反復徵引，用爲認識和探索中國書法藝術的立論依據，良非偶然。」又談「書法藝術的發展，實有賴於對傳統藝術成果的學習借鑒，更有賴於在批判繼承傳統基礎上的創造革新。江俊緒又談到「本書所集各論，其中亦免不了有某些不足之處。」洪丕謨在「點校復記」中也談「唐代張彥遠的《法書要錄》，是我國書法史上第一部書法論文彙編集。它收錄了唐及唐以前的書法論文共三十八篇，另有存目四篇。《法書要錄》的纂輯成書，對於保存和傳播我國古代書法理論，促進書法創作繁榮，實爲起到了不可磨滅的重要作用。」另外，此點校本內還附錄了張彥遠本傳一，張彥遠本傳二，《四庫全書》提要及《叢書集成》初編說明等。另有人民美術出版社由范祥雍點校，復由啓功、黃苗子參校本。此書簡介中談到「我國書法藝術，源流久長，論撰繁富，但其中瑕瑜互見，真偽參雜，又多雜出散見。此書則是一部彙輯並選錄自漢至唐論書的作品相當廣備。」「列載歷代書家一百四十七人姓名。有些姓名則僅見於此目，」「末卷《右軍書記》載錄四百六十五帖，可資對王羲之的書跡流傳及其文章事遺跡的考稽。總之，這些資料，既是提供研究書法藝術和整理中國書學史的依據，即對於文學和文字學研究亦有其參考價值。」「選擇材料相當審慎。余紹宋《書畫書錄解題》評曰：『唐以前論書之文，頗多偽托之作，俱未見於是書，或彥遠已灼知其偽矣。』」（許前茂）

# 墨藪

〔唐〕韋續

《墨藪》，二卷。舊題唐韋續撰。余紹宋《書畫書錄解題》認爲：「是書彙輯前人論書短篇而成，或加以删節，非由自撰。其所輯諸篇，不盡著人姓氏，最爲疏失。」是否韋續所輯，也尚難論定。書中所記，止於唐文宗，柳公權事，是書當出於公元八三六——八四〇年之後。有明程榮刻本、《唐宋叢書》本、《格致叢書》本、《十萬卷樓叢書》本、《四庫全書》本、《叢書集成初編》本。

全書凡二十一篇。第一篇爲《五十六種書》，實即韋續《五十六種書法》，介紹詳見本書該條。

第二篇爲《九品書人》，將自夏禹至唐代一百零九人之書法，按三等（上、中、下）九品（上上、上中、上下、中上、中中、中下、下上、下中、下下）排列次第。《書畫書錄解題》曰：「第二篇《九品書人》則爲李嗣真撰。」

第三篇爲《書品優劣》，將歷代四十家書法按篆、八分、真行、草各體分别品評其優劣。評語僅兩句，六字至八字，如：「張旭筆鋒詭怪，點畫生意，孫過庭丹崖絶壑，筆勢堅勁。」《書畫書錄解題》曰：「第三篇《書品優劣》爲呂總撰。」

第四篇爲《續書品》，按三等九品分列歷代書家姓名，共舉八十人。撰者不詳。

第五篇有《梁武帝書評》和《評書》兩種。《梁武帝書評》簡評鍾繇等二十八家書法。《評書》先列七十三位書家姓名，其後簡評十六家書法。撰者均不詳。《書畫書錄解題》曰：「第四篇《續書品》。第五篇《梁武帝書評》又《評書》皆僞作。」

第六篇爲《書論》，末署「昇州張懷瓘作」，實即張懷瓘《書議》（又名《議書》）一書。是書品評漢魏至晉著名書家之書法。先列出「名迹俱顯者」十九人姓名：崔瑗、張芝、張昶、鍾繇、鍾會、韋誕、皇象、衛瓘、嵇康、衛夫人、索靖、謝安、王導、王敦、王廙、王洽、王羲之、王獻之。認爲於書法「千百年間得其妙者，不超越此中數子」，而「逸少筆跡遒潤，擅一家之英，天資自然，風神蓋代。且其道微而味薄，固常人莫之能學；其理隱而意深，固天下寡於知音者矣」。又將上述諸家（少衛夫人）以「風神骨氣者居上，妍美功用者居下」爲標準，按真、行、章草、草四種書體排列次序，真、行書皆列逸少第一，而章草和草書則列伯英爲第二、第一，列逸少爲第五、第八（章草、草書均列八人）。作者認爲：「伯英創立規範，得物象之形，均造化之理……有椎輪草意之妙，後學者得漁獵其中，宜爲第一」。「一人之身材有長短，諸子於草，各有性識精魄，超然神彩射人，逸少則格律非高，工夫又少，雖圓豐妍美，乃乏神氣，無生象物動可奇，是以劣於諸子。」且曰：「（逸少）得重名者，真行故也；舉世莫能曉悉，以爲真、草一概耳。若斯見與諸子雷同，則何須有論？今制品格，以代權衡，於物無情，不饒不損，惟以理伏。」這實在是評論家所應持的「不虛美，不隱惡」的春秋筆法。《書畫書錄解題》注曰：「此爲歷來評書家所不敢出者，亦能言之成理，持之有故，不得謂其故作高論也。」在論述各家成就時說：「諸子亦有所不足，或少運動及險峻，或少波勢及縱逸，學者宜自損益也。」並進一步議論道：「賢人君子，非愚於此而智於彼，知與不知，用與不用也。書道亦爾，雖賤於此，或貴於彼，鑒與不鑒也。智能雖定，賞

過在時也。」書法評論家知此理，就當實事求是，對書家之書法作出公允的評價。

第七篇爲《論篆》，題撰者爲「將作少監李陽冰」。《書畫書錄解題》曰：「第七篇《論篆》前一段爲李陽冰上大夫書後一段，則後一段雜輯《法書要錄》中言八分、草、隸語，實與篆法無關。」

第八篇爲《用筆法並口訣》，雜採李斯、蕭何、蔡邕、鍾繇學書論書之異聞，《書畫書錄解題》謂其「未詳所出，多不足信」。

第九篇《用筆陣圖法》，講述宋翼、羲之學書之事，兼論書道，言書者當如臨軍陣，須意在筆前，然後作字。《書畫書錄解題》指出，《用筆陣圖法》即俗傳《右軍題衛夫人筆陣圖後》之文。

第十篇爲《筆陣圖十二章》，即俗傳王羲之的《筆勢論十二章》。

第十一篇爲《張長史十二章筆法》，題顏真卿撰。此即顏真卿的《述張長史筆法十二意》。

第十二篇爲《王逸少筆勢傳》。《書畫書錄解題》謂此篇「摘記右軍幼時軼事及皇象、李斯、索靖、衛瓘、蕭何、宋翼等人書事，與題不符」。所記之事亦多不足信。

第十三篇爲《虞世南筆髓論》。

第十四篇爲《王逸少筆勢圖》。作者言作是篇目的，是有感於古書道之不傳，於是「删李斯妙筆，更加潤色」。總結出治書之道而「貽諸子孫，永爲楷模」的。篇中先講述筆、硯、墨、紙的選用或製作，後論及筆意、筆法、筆勢諸問題。論爲「屈曲真草，皆須盡一身之力而送之」。凡書多肉微骨者，謂之墨豬。故知多力豐筋者勝，無力無筋者病」。「每作一字，須作數種意。或橫書似八分，而發如篆籀，或竪牽如深林之喬木，而屈折如鋼鐵鈎。或上尖如稈稿，或下細如針芒，或轉側如鳥飛，或稜側如流水」。「若作一紙，皆須字字意別，勿使相

同。」作書必須「令意在筆前，字居心後」。

第十五篇《筆意》，大意是說：「學書之難，神彩爲上，形質次之，兼之者便到古人。以斯言之，豈易多得！必使心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不妄想。」

第十六篇爲《晉衛恒等軍勢》，即衛恒《四體書勢》。

第十七篇爲《勤學》，以「自古賢哲勤手學而其名著，不學則沒世而無聞」之論，引右軍之言，舉張芝、羲獻父子學書之事，勉勵學書者早日業成。其後列舉自漢魏至晉唐書家賢哲，列爲五等。其間也兼有評論，言「右軍真書妙極」。「然至行草，右軍亦絕勝，「唯妍媚不逮張芝，衛瓘可與爲弟子，索靖則雄逸過之」。此亦爲獨到之見。

第十八篇爲《貞觀論》，記載貞觀年間崇尚書道之事，其中有整理和收集先代書家書跡之事，有唐太宗論書作書之事，實爲研究書史之重要資料。唐太宗與朝臣談論書道曰：「書學小道，初非急務。時或留心，猶勝棄日。凡諸藝業，未有學而不得者。病在懈怠，不能專精耳。朕少年爲公子，頻遭陣敵。義旗之始，乃平寇亂。執金鼓必自指揮，觀其陣即知其强弱。每取吾弱以對其强，吾强以對其弱。迫奔不踰百數十步，吾擊其弱，突過其陣，自背而反擊之，無不大潰。多用此制勝，思得其理深也。今吾臨古人書，殊不學其形勢，唯求其骨力，而形勢自生耳。然吾之所爲，皆先作意，是以果能成也。」下臣許圉師評論太宗書法曰：「今觀聖迹，兼絕二王之書，鳳翥鸞迦，實古今書聖也。」

第十九篇爲《書訣》，僅數語，無新意。

第二十篇爲《徐氏書記》，記載則天及中宗時御府所藏名人書跡。及書跡散失之事。《書畫書錄解題》認

爲此篇「即武平一《法書記》」

第二十一篇爲《唐朝書法》，記載唐太宗時書事。其中記有太宗於晉史右軍傳後評論鍾繇、王獻之、簫子雲、王羲之書法之語，唐太宗作書賜臣之事，下令整理御府所藏先賢墨跡之事，御府所藏之書跡散出之事，臣下獻古今書畫之事等。《書畫書錄解題》謂此篇「當即韋述《叙書錄》」。又謂《墨藪》後六篇「真僞錯雜」。

《書畫書錄解題》評《墨藪》全書曰：「全編俱雜纂舊文，漫無條理。後來論書法之書多本之，謬種流傳，遂至舛誤，雜亂不可究詰。《四庫》徒以其爲舊書，輒爲著錄，甚無謂也。」記與之同名之書事曰：「《文獻通考》載有《墨藪》十卷，晁公武《郡齋讀書志》以爲許歸與編，或別爲一書。又《宋史·藝文志》有《墨藪》一卷，注云不知作者，未知是此編否。又明鈔本《說郛》有《書訣墨藪》一卷，寥寥十二條，皆摘錄前人論書語，亦題爲韋續撰，茲均附其目於此。」（侯占虎）

# 續書斷

〔北宋〕朱長文

《續書斷》，爲朱長文《墨池編》一書之第九、第十兩卷。有《四庫全書》本、《述古叢書》本、《藝術叢書》本、

《藏修堂叢書》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本將《續書斷》單獨錄出。

朱長文（一〇三九——一〇九八），字伯原，自號潛溪隱夫，吳縣（今屬江蘇）人。年未冠舉進士，築室樂圃坊，著書不仕，名動京師。元祐中召爲太學博士，還秘書省正字。書仿顏真卿法，精於書法理論。著述有《吳郡圖經續記》、《樂圃餘稿》、《琴臺志》、《琴史》、《墨池編》。此外，對《六經》也皆有辯說。

《續書斷》序中言及編撰《墨池編》及《續書斷》的緣由：「夫書者，英杰之餘事，文章之急務也。」「若夫尺牘叙情，碑板述事，惟其筆妙則可以珍藏，可以垂後，與文俱傳；或其繆惡，則旋即棄擲，漫不顧省，與文俱廢，如之何不以爲意也！予雖不能，每悵然爲之嘆息。於是集古今字法書論之類爲《墨池編》。其善品藻者得三家焉：曰庾肩吾，曰李嗣真，曰張懷瓘，而懷瓘者爲備。然自開元以來，未有紀錄，而唐初諸公，或雖有其傳而事蹟缺略，或未嘗立傳，於此編爲缺。於是用懷瓘品例，綴所聞見，斷自唐興以來，以至於本朝熙寧之間，作《續書斷》，庶近時抱藝君子於此俱見，而不學者觀之亦思勉焉。」《續書斷》一書將唐、宋時期的書家按上、中、下（神、妙、能）三品一一評論，以補張懷瓘《書斷》之缺。

上卷首列神品三人：顏真卿、張長史、李陽冰；妙品十六人：唐太宗、虞世南、歐陽詢、歐陽通、褚遂良、陸柬之（高正臣附）、徐嶠之、徐浩、釋懷素（懷仁附）、柳公權、沈傳師、韓擇木、徐騎省（弟鍇及李無惑附）、石曼卿、蘇子美、蔡君謨。

次爲「品書論」篇，介紹庾肩吾、李嗣真、張懷瓘品評歷代書家的方法，並說明其中得失及所撰《續書斷》爲繼《書斷》之事，認爲懷瓘討論古今，人爲一傳，兼王、袁之評，庾、李之品，而附以名字、郡邑、爵位之詳，爲學者之便。然也有叙古人之行事未備，其猶病諸之處。但不以人廢言，「於是續而補之」。對所謂「神、妙、

能」者，是「言乎上、中、下之號而已」，據所傳睹，精爲著定，以表示就乎一藝，以「傑立特出可謂之神，運用精美可謂之妙，離俗不謬可謂之能」區別之。

再次爲「宸翰述」篇，對宋代皇帝翰墨進行評述，多有奉承之辭。余紹宋認爲，此猶效張彥遠《歷代名畫記》所謂尊上之義。然朱氏於篇中亦指出：「嘗觀自古君天下者，功成則逸，治久則氣驕，至於恣畋游，邇聲色，窮天下之欲，極天下之樂，以至太甚而階危亂者多矣」，是朱氏有所用心之語，或爲存心諷諫勸勉之辭，殊爲可貴。

其後爲「神品」「妙品」二篇，分別爲前列二品人物立傳，記其名號、里籍、爵位、事蹟、人品。對有與朱氏復處見者，其叙述皆較《書斷》爲詳。懷瓘未叙未非者，朱氏則詳加評述，以助對同品之優劣之間可覽之自知。

下卷「能品」篇，言「能品六十六人」，實爲六十四人。有唐高宗、唐玄宗、唐順宗、漢王元昌、臨川公主、楊師道、裴行儉、魏叔瑜、宋令文、王紹宗、王知敬、盧藏用、岐王范、李邕、鍾紹京、韋陟、蕭誠、張延珪、賀知章、司馬子微、王維、呂向、鄭虔、梁昇卿、史惟則、褚廷誨、胡霈然、張懷瓘、張從申、段季展、韓滉、歸登、鄔彤、鄭餘慶、韓愈、韓梓材、裴潾、李德裕、牛僧孺、李紳、裴休、唐玄度、盧知猷、于僧翰、皇宋錢忠懿王、錢惟治、錢侍郎昱、李煜、王著、郭忠恕、句直館中正、釋夢英、李西臺建中、宋宣獻公綬、杜祁公衍、范文正公、王翰林、周子發、邵餗、章友直、唐彥猷、雷簡夫、張公達、慎東美，下附孫過庭、恭稷、劉禹錫、柳宗元、歐陽修等三十四人，實爲三十三人。

卷後「系説」篇，記述同時列人廊廟、布於臺閣的數的，有韓魏公琦等十三人，以「予固未量其所至，安敢

品次」，未予論次。朱氏對此申明「以俟來哲」或「後之於我同志者，固當搜而次之」。

書中搜集保存了書史上他書所未見的記述，足爲珍貴。（侯占虎）

# 墨池編

〔北宋〕朱長文

《墨池編》，原爲二十卷，明以後俱作六卷。朱長文編。有明薛晨刊本、明萬曆李時成刊本、清康熙寶硯山房刊本、雍正朱氏刊本、《四庫全書》本。

書中多爲採輯前人書法論著，少數爲朱長文自撰。內分字學、筆法、雜議、品藻、讚述、寶藏、碑刻、器用等八門。在每卷末或篇末，時有評論，對前代遺文亦借此考證，鑒核得失。

字學門收有：漢許慎《說文序》、宋徐鉉《校定〈說文〉表》、晉江式《論書表》、《古今文字志錄目》（上卷錄三十六種書體，中、下卷錄秦漢魏吳晉宋齊梁陳能書者共一百四十七人）、唐顏真卿《干祿字書序》、唐李陽冰《上李大夫論古篆書》、唐唐玄度《論十體書》、唐韋續纂《五十六種書》、唐林罕《小說序》（論篆隸之變）、宋句中正《三字孝經序》、宋僧夢英《十八體書》（述十八種書體由來及特點）。

筆法門收有：《秦李斯用筆法》、《漢蕭何蔡邕筆法》、《魏鍾繇筆法》、晉衛恒《四體書勢》、晉王羲之《筆

陣圖》、晉王羲之《筆勢論》、晉王羲之《書論》四篇、晉王羲之《晉天臺紫真筆法》、晉王羲之《用筆賦》、晉王羲之《草書勢》、唐僧懷素《草書歌行》、《唐太宗論書》、唐太宗《筆法》、唐太宗《指意》、唐太宗《筆意》、唐虞世南《筆髓》、唐歐陽詢《傳授訣》、唐歐陽詢《用筆論》、唐顏真卿《傳張長史十二意筆法記》(又名《述張長史筆法十二意》)、唐徐浩《書法論》(又名《論書》)。唐張懷瓘《玉堂禁經》、唐李陽冰《筆法》、唐陸希聲《傳筆法》、唐雷簡夫《聽江聲帖》。

雜議門收有：漢趙壹《非草書》、晉王羲之《自論》、齊王僧虔《答錄古來能書人名》、齊王僧虔《答齊太祖論書啓》、齊王僧虔《論書》、齊王僧虔《論書啓》、梁陶弘景《上武帝論書啓一》、梁武帝《答陶弘景論書一》、梁陶弘景《上武帝論書啓二》、梁武帝《答陶弘景論書二》、梁陶景《上武帝論書啓三》、梁武帝《答陶弘景論書三》、梁陶弘景《上武帝論書啓四》、梁武帝《答陶弘景論書四》、梁陶弘景《上武帝論書啓五》。宋虞龢《論書表》、宋虞龢《叙二王書事一首》、梁庾元威《論書》、梁蕭子雲《論書啓》。《唐太宗高宗書故事》、唐虞世南《書旨述》、唐張懷瓘《文字論》、唐張懷瓘《議書》、唐張懷瓘《書估》、唐韓愈《送高閑上人序》、唐劉禹錫《論書》、唐柳宗元《報崔黯秀才書》、宋歐陽修《論書法》、宋歐陽修《與石守道書二首》(二篇)。

品藻門收有：梁武帝《書評》、梁庾肩吾《書評兼略論》、唐李嗣真《後書品》、唐李嗣真《九品書人論》。唐張懷瓘《書斷》(上、中、下三篇)。瀟溪(即朱長文)《續書斷序》及《續書斷》(上、下二篇)。

贊述門收有：晉索靖《書勢》、吳楊泉《草書賦》、晉劉邵《飛白書勢》、齊王僧虔《書賦》、梁庾吾《謝東宮古跡啓》、《梁元帝》《上東宮古迹啓》、梁簡文帝《答湘東王上王羲之書》、唐太宗《制王羲之傳贊》、唐實泉《述書賦》(上、下二篇，並序。附實蒙《〈述書賦〉語例字格》)、唐杜甫《題殿中楊監見示張旭〈草書圖〉》、唐杜甫

《贈李潮八分小篆歌》、唐僧懷素《藏真自序》、唐崔備《壁書飛白蕭字記》、唐李約《壁書飛白蕭字贊》唐張諗《蕭齋記》、唐韓愈《蝌斗後記》、唐韓愈《石鼓歌》、唐歐陽詹《吊九江驛碑材文》、唐舒元輿《玉著篆志》、唐沈顏《碎碑說》、唐司空圖《書屏記》、唐習光大師《草書歌》、宋鄭文寶《題嶧山碑》、宋翰林白賈《贈南嶽宣義大師夢英詩》，宋尹師魯《題楊少師書後》宋韓琦《謝杜丞相草書詩》、宋蘇軾《墨妙亭詩》。

寶藏門收有：陳僧智永《題右軍樂毅論後》、唐褚遂良錄《王羲之書目》、唐褚遂良《搨本樂毅論記》、唐王方慶《進書疏》、唐何延之《蘭亭始末記》、唐韋述《開元記》(出《集賢記》)、唐武平一《徐氏法書記》、唐徐浩《古跡記》、唐張懷瓘《二王書錄》、唐張彥遠《釋二王記札》(記所存二王書跡內容，並標明書體)、宋歐陽修《集古錄序目並跋》。

碑刻門，又爲周碑、秦碑、漢碑、魏碑、吳碑、晉碑、宋齊梁陳碑、後魏齊周碑、隋碑、唐碑、唐頌、唐碣、唐銘、唐誌、唐記、唐佛家碑、唐佛銘、唐佛記、唐道家碑、道家銘頌記、祠廟、宮宇、題名、藝文、傳模、宋碑、元碑、國碑等類。記歷代碑刻之名目，及碑刻所在之地、銘文撰書者姓名。

器用門，分爲筆、硯、紙、墨四類，講述文房四寶的由來、制作、產地、用法及異聞逸事之類。

此書主在廣搜博采，即使唐以前論書諸篇有不甚可信者，亦不輕意指斥爲僞，不爲删芟，以求多識博聞。雖因著錄有可疑之篇，徒占篇頁，恐亂人意，然得多失少，足可供學人備考而討論。雖在此書後有《書苑菁華》諸書，亦有所增益，但終未超出此書範圍。《四庫全書》謂此書「皆引古人成書而編類之」，殊不盡然。除卷末或篇末時有評論外，品藻門中《續書斷》及碑刻、器用二門，亦皆朱長文自撰。此書條理賅貫，論述精到。如在寶藏門中錄取歐陽修《集古錄》，議及論書之文，則別成一篇，所言得當。如對前人所撰碑帖、金石諸書，

在處理鑒賞、考證、書法三者關係時，往往雜出。難於檢閱。此書則盡取金石、碑帖各書，悉加審定。在考證中涉及史學、小學的，均各爲一類，在鑒賞中有關搨本新舊及辨別真僞者又各爲一類，專論書法者又爲一類，別編一書或一目錄加以區別，論書法之書設有分類，自此書始。

此書碑刻門末載宋碑、元碑、國碑內容，是明朝萬歷年間重刊時所增。《四庫全書提要》謂此爲「明人竄亂古書，往往如是。幸其妄相附益，尚有踪跡可尋。」此書屢經刊行，將卷帙合併，《四庫全書》收入時一仍併後卷數（侯占虎）

# 書史

〔北宋〕米芾

《書史》，又名《米海岳書史》，一卷。有《百川學海》本、《說郛》本、《美術叢書》本、《王氏書畫苑》本、《湖北先正遺書》本、《書學彙編》本、《四庫全書》本、《叢書集成初編》本。

米芾（一〇五一——一一〇七），初名黻，中年始改今名。字元章。號鹿門居士、無礙居士、襄陽漫士、海嶽外史、家居道士等。襄陽（湖北襄樊）人，徙居潤州（江蘇鎮江）。其母曾侍奉宣仁后於舊邸，米芾蒙恩補爲洽光尉，徽宗時召入宮，任書畫學博士，擢禮部員外郎，故人稱「米南宮」。後以言事罷知淮陽軍。好蓄奇石，

有潔癖，舉止狂放，世稱「米顛。」擅長詩文，尤妙於書畫，且精鑑賞。書得王氏父子筆意，與蔡襄、蘇軾、黃庭堅合稱「宋四家」。善畫山水花卉，晚年亦作人物。風格天真爛漫，氣韻生動，多以水墨點染，不求工細。其子友仁繼承發展，創爲「米派」，自稱「墨戲」，對後世文人畫影響極大。著有《寶晉英光集》、《寶章待訪錄》、《書史》、《硯史》等。其生平事蹟見明人范明泰《米襄陽外紀》、《宋史》卷四百四十四、《宋人軼事彙編》和清人翁方綱《米海嶽年譜》。

《書史》一書所著隸法書，皆其親眼所見，詳載印章跋尾、紙絹裝褙及出處，一一考訂真僞，叙其流傳淵源，兼及逸聞軼事，時有評論，皆自叙心得，不隨聲附和。如：

「余臨大令法帖一卷，在常州士人家。不知何人取作廢帖裝背，以與沈括。一日，林希會章惇、張洵及余於甘露寺淨名齋，各出書畫。至此帖，余大驚，曰：「此芾書也。」沈悖然曰：「某家所收久矣，豈是君書？」芾笑曰：「豈有變主不得認物耶？」余居蘇，與葛藻近居，每見余臨帖，即收去，遂裝黏作十二餘帖，倣名畫，記所載印記，作一軸，裝背，一日出之，不覺大笑。葛與江都陳臾友善，贈之，君以爲真，余借不肯出。今在黃材家。」

「王羲之《桓公破羌帖》，有開元印，唐懷充跋，筆法入神。在蘇之純家。純卒，其家定直久，許見歸，而余使西京未還。宗室仲爰力取之，且要約曰：「米歸有其直，見歸。」即還，余遂典衣以增其直取回。仲爰已使庸工裝背剪損，古跋尾參差矣。痛惜！痛惜！」

此書是品藻翰墨，辨別與研究古代書法名蹟的較早的重要述作。惟卷中論私印時，注引三省篆文皆反戾，無一宰相不被罪，御史臺印左戾史字，少有中丞得免者爲例，認爲「私印大主吉凶也」。《四庫全書提要》

對其印關吉凶、卜官休咎之說，斥之爲「謬爲附會，徒爲如異而已」。余紹宋《書畫書錄解題》則辨爲此事原無關弘旨，《四庫》此斥未免過當」，並譬此書有獨見，不似他書而「但事著錄，依樣葫蘆」，令人乏味。（侯占虎）

# 宣和書譜

〔北宋〕佚名

《宣和書譜》，二十卷。不著撰者姓名，疑是宋徽宗時內臣奉敕而撰。是書所載皆宣和時御府所藏墨蹟。有宋刊本、明嘉靖庚子楊慎刊本、《津逮秘書》本、《學津討原》本、《四庫全書》本、《叢書集成初編》本、上海書畫出版社《中國書學叢書》顧逸校點本。

全書又分爲「歷代諸帝王書」、「篆書」、「隸書」、「正書」、「行書」、「草書」、「八分書」、「制詔誥命（補牒附）」各篇，分別介紹御府所藏書籍。除「歷代諸帝王書」篇外，其他篇皆有叙論。篆、隸、正、行、草、八分各書體篇叙論，論述各書體的源流及書法上的傳承。「制詔誥命」篇叙論，論述制、詔、誥、牒文體的政治作用和藝術效果，及二者的關係。除「制詔誥命」篇外，各篇均先列舉歷代有關書家，上自帝王，下至臣僚學者、僧人道士，也包括女書法家，然後分別介紹其字號、里籍、生平事蹟、學書經歷、所習書體，並品評其優劣，最後記錄

御府所藏各個人氏墨蹟名目。

卷一爲「歷代諸帝王書」篇，列舉了晉武帝、唐太宗、唐明皇、唐肅宗、唐代宗、唐德宗、唐宣宗、唐昭宗、武則天、梁太祖及末帝、周世宗十二個帝王書法及所記錄的御府所藏墨蹟六十四幅。卷二分爲「篆書」、「隸書」兩篇。「篆書」篇列舉了唐李陽冰、衛包、唐元度、釋元雅四人，宋益端獻王、徐鉉、章友直三人，共七人，記所藏墨蹟十八幅。「隸書」篇列舉了唐韓擇木一人，記所藏墨迹四幅。卷三至卷六爲「正書」篇，列舉了魏鍾繇一人，南朝宋蕭思話一人，南朝齊王僧虔一人，隋薛道衡一人，唐褚遂良、顏真卿、徐浩、元稹、李商隱、柳公權、蕭遘、陸扆、李磎、詹鸞、顧紹孫、陸希聲、楊鉅、崔遠、張顗、鄭賓、戒昱、趙模、許渾、張欽元、楊庭、景審、鈕約、女仙吳彩鸞、道士杜光庭、道士梁元一、釋曇林二十七人，五代錢鏐、李璟、薛貽矩、盧汝弼、豆盧革、王仁裕、楊邠七人，宋宋綬、蔡襄、石延年、陸經、王子韶、道士陳景元、山人蒲雲、釋法暉八人，共四十六人，記所藏墨蹟一百四十二幅。卷七至卷十二爲「行書」篇，列舉了晉王衍、謝奕、桓溫、謝安、謝萬、陸玩、張翼、王濛、王徽之、王邃十人，南朝宋孔琳之一人，南朝梁陶弘景、王筠二人，南朝陳陳叔懷、蔡凝二人，唐虞世南、歐陽詢、歐陽通、陸柬之、李邕、吳通玄、李白、張籍、裴潾、杜牧、李景讓、崔龜從，白居易、裴休、司空圖、唐知猷、吳融、韓偓、任疇、林藻、徐凝、韋榮宗、蘇靈芝、婦人薛濤、道士魚又玄、釋懷仁、釋行敦、釋齊己二十八人，五代羅隱、韋莊、張徐州、潘佑、孫昭祚、釋應之六人，宋李煜、李建中、蘇舜欽、王安石、蔡京、蔡卞、劉正夫、米芾、岑宗旦九人，共五十八人，記所藏墨蹟二百八十七幅。卷十三至卷十九爲「草書」篇，列舉了漢張芝一人，三國魏曹植一人，三國蜀諸葛亮一人，三國吳皇象一人，晉張華、杜預、衛恒、王渾、王戎、陸機、索靖、郄鑒、郄愔、王廙、王敦、王導、王恬、王洽、王洵、王珉、謝尚、庾翼、王羲之、王獻之、詹思遠二十一

人，南朝宋王曇首、羊欣、謝靈運、薄紹之四人，南朝齊劉珉一人，南朝梁沈約、蕭子雲、阮研三人，南朝陳陳伯智、蔡景歷、蔡證、陸繕、毛喜、江總、鄭伫、陳逵八人，隋釋智永一人，唐裴行儉、賀知章、徐嶠之、張旭、孫過庭、周羲、李霄遠、張仲謀、裴素、韋權、張庭範、胡季良、章孝規、釋懷素、釋亞棲、釋高閑、釋晉光、釋景雲、釋貫休、釋夢龜、釋文楚二十一人，五代杜荀鶴、薛存貴、楊凝式三人，宋神仙鍾離權、錢俶、杜衍、周越四人，共七十人，記所藏墨蹟六百四十一幅。卷二十分「八分書」、「制詔誥命」篇。「八分書」篇列舉了唐王僧翰、張彥遠、貝冷該、釋靈該四人，記所藏墨蹟十五幅。「制詔誥命」篇記所藏唐、五代時制、詔、誥、牒墨蹟五十一幅（書中言「御府所藏八十有一」，而實列五十有一）。全書所列舉書家一百九十八人，記錄御府所藏墨迹一千二百二十二幅。

各書體篇之敘論部分，博采前人之說，亦述己見，且多爲允當之辭。篆書敘論論及小篆緣起曰：「若夫小篆……實自李斯始。然以秦穆公時《詛楚文》考之，則字形真是小篆。疑小篆已見於往古而人未之宗師，而獨李斯擅有其名。按秦初并天下，丞相李斯欲罷其不與秦文合者，當時字畫惟古文與大篆耳，豈李斯別爲小篆以異之耶？」隸書敘論論及隸書緣起曰：「秦并六國，一天下……故以李斯變大篆，以程邈作隸文」，「此隸所由作」。「初，邈以罪繫雲陽獄，覃思十年，變篆爲隸，得三千字，一日上之，始皇稱善，釋其罪，而用爲御史」。「然而後人發臨淄塚，得齊太公六世孫胡公之棺，棺之上有文隱起，字同今隸。按胡公先始皇時已四百餘年，何爲已有隸法？豈是書元與篆籀相生，特未行於時耶？若邈者，既知此體，乃自作一家法而上於秦，特以解雲陽之難耳，不然，何胡公之棺有是哉？」作者以事實說明，篆、隸之體非李斯、程邈個人憑空獨創，而是往古已有，他們只是「自作一家之法」，「擅有其名」而已。正書敘論曰：「字法之變，至隸極矣，然猶

有古焉，至楷法則無古矣。」「所謂楷法者，今之正書是也。」「此書既始於漢，於是西漢之末、隸字石刻間雜爲正書，若屬國《封陌茹君》等碑，亦班班可考矣。」說明隸書是古字和今字的過渡體，楷體才真正脫離了古文字，書體的演變不是截然改觀的，而是交錯進行的。

《宣和書譜》一書，爲後世保存了豐富的書法史料，且其中議論亦多辨正得體，因此是研究書蹟流傳、書學史及書法理論的必備之書。（侯占虎）

# 書苑菁華

〔南宋〕陳思

《書苑菁華》，二十卷。陳思編有宋刊本、影宋抄本、汪氏振綺堂本、《翠琅玕叢書》本、《述古叢鈔》本、《四庫全書》本、《藏修堂叢書》本、掃葉山房石印本。

陳思，宋代臨安（今浙江杭州）人，人稱臨安鬻書人。南宋理宗時，曾以成忠郎任輯熙殿國史實錄院秘書省搜訪。著有《寶刻叢編》、《海棠譜》、《書苑菁華》、《書小史》、《小字錄》《兩宋名賢小集》等。

此書輯錄古人論書著作及言論，共分三十三類。收文一百三十餘篇，歌詩三十餘首。卷一、卷二分別爲「書法」類上、下，共十三篇：《秦漢魏四朝用筆法》（集李斯、蕭何、蔡伯喈、鍾繇等人之論）、晉衛夫人《筆陣

圖》、王右軍《題衛夫人〈筆陣圖〉後》、王羲之《筆陣圖》、王羲之《筆勢論十二章並序》、唐虞世南《筆髓論》、《叙筆法》(未題撰者)、《翰林密論二十四條用筆法》(未題撰者)、《永字八法》(未題撰者)、《永字八法詳說》(未題撰者)、唐張懷瓘《論用筆十法》、《翰林禁經九生法》(未題撰者)宋晁公武《郡齋讀書志》曰唐李陽冰撰)、唐歐陽詢《八法》。卷三爲「書勢」、「書狀」、「書體」、「書旨」四類。「書勢」類有二篇：晉衛恒著《四體書傳並書勢》、索靖《叙草書勢》。「書狀」類有二篇：晉中書令王珉《行書狀》、梁武帝《草書狀》。「書體」類有二篇：韋續《五十六種書并序》、成公綏《隸書體》。「書旨」類有一篇：虞世南《書旨述》。卷四爲「書品」類，有二篇：庾肩吾《書品》、李嗣真《書品後》。卷五爲「書評」、「書議」、「書估」三類。「書評」類有四篇：梁武帝《評書》、袁昂《古今書評》、唐人《書評》、唐遺名子呂總《續書評》。「書議」類有一篇：張懷瓘《書議》。「書估」類有一篇：張懷瓘《書估》。卷六爲「書斷」類，有一篇：張懷瓘《十體書斷》。卷七爲「書錄類」，有五篇：張懷瓘《二王等書錄》，張懷瓘《古賢能書錄》(又名《三品書斷法》或《書品》)、《唐朝叙書錄》(未題撰者)、唐韋述《叙書錄》(又名《書述記》)、盧元卿《法書錄》。卷八爲「書法」、「書名」二類。「書譜」類有一篇：孫過庭《書譜》。「書名」類有二篇：《古來能書人名》(未題撰者，案語曰：爲王僧虔條疏上呈之文)、《傳授筆法人名》(未題撰者)。卷九、卷十「書賦」類，共二篇：竇臮《述書賦》(分上、下)、竇蒙《〈述書賦〉語例 字格》。卷十一、卷十二分別爲「書論」類上下，共九篇：趙壹《非草書》、王羲之《自論書》、王僧虔《論書》、庾元威《論書》、徐浩《論書》、張懷瓘《文字論》、張懷瓘《六體論》、蔡希悰《法書論》、張懷瓘《評書藥石論》。卷十三爲「書記」類，共八篇：何延之《蘭亭記》、褚遂良《榻本樂毅記》、武平一《徐氏法書記》、徐浩《古跡記》、崔備《壁書飛白蕭字記》、張宏靖《蕭齋記》、權德輿《唐 太宗文皇帝飛白書記》、韓愈《蝌斗書後記》。卷十四前半爲「書

表」類，有一篇：江式《論書表》、虞龢《論書表》。卷十四後半及卷十五前半爲「書啓」類，有十五篇：王僧虔《答太祖論書啓》蕭子雲《又啓》、陶宏景《與梁武帝論書啓》、梁武帝《答書》、陶宏景《與梁武帝書》、梁武帝《答陶隱居論書》、陶宏景《與梁武帝論書啓》、梁武帝《答陶隱居書》、陶宏景《與梁武帝論書啓》、梁武帝《答書》、陶宏景《論書後》、梁簡文帝《答江東王上王羲之書啓》、梁元帝《上東宮古跡啓》、庾肩吾《謝東宮古跡啓》、顧野王《上〈玉篇〉啓》。卷十五下半爲「書牋」、「書判」二類。「書牋」類有二篇：李嶠《爲鳳閣侍郎王方慶上書法牋表》、李嶠《爲納言姚璹等御賜飛白牋表》、李嶠《爲王相公請改六書牋表》。「書判」類不詳列舉。卷十六爲「書」、「書序」二類。「書類」有二篇：許冲《上〈說文解字〉書》、《上採訪李大夫書》。「書序」類有七篇：許慎《〈說文解字〉序》、顏元孫《〈干錄字書〉序》、張參《〈五經文字〉序》、《〈說文字源〉序》唐元度《〈九經字樣〉序》、林蕙《撥鐙序》、林罕《〈字源偏傍小說〉序》。卷十七爲「書歌」、「書詩」二類。「書歌」類有二十首：杜甫《李潮八分小篆歌》、李白《贈懷素草書歌》、王邕、戴權倫、朱達、魯收、竇冀、任華、蘇渙、釋貫休等各一首同名作《懷素上人草書歌》、釋皎然《張伯高草書歌》、前人《陳氏童子草書歌》、顧況《蕭鄲草書歌》、權德輿《馬秀才草書歌》，釋貫休《習光大師草書歌》、吳融《贈習光上人草書歌》、前人《贈廣利大師歌》、賈耽《虞書歌》、姚贊《八分書歌》、史邕《修公上人草書歌》。「書詩」類有二十一首：岑文本《奉述飛白書勢》、杜甫《送顧八分文學通洪吉州》、前人《殿中楊監示張旭草書圖》、前人《觀薛稷少保書畫壁》、李白《送賀監》、前人《王右軍》、李頎《貽張旭》、高適《醉後贈張旭》、錢起《送外甥懷素上人》、劉禹錫《洛中寺北樓見賀監草書》、前人《答柳柳州三首》、孟郊《送草書獻上人歸盧山》、溫庭筠詩一首（序曰：「秘書省有賀知章草題詩，筆力遒健，風尚高遠，拂塵尋玩。因有此作。」）、陳陶《題贈高閑上人》陸希聲《寄習光大師》、韓偓《草書屏風》、釋

可明《觀夢龜草書》、釋亞棲《對御書後一絶》、李建勲《送八分書與友人繼以詩》。卷十八爲「書銘」、「書贊」、「書叙」、「書傳」四類。「書銘」類有三篇：劉劭《飛白書勢銘》、鮑照《飛白書勢銘》、陸龜蒙《書銘》。「書贊」類有三篇：李約《壁書飛白蕭字贊》、權德輿《秘閣五絶圖賀監草書贊》、《筆意贊》（未題撰者。《圖書集成》作齊王僧虔撰）「書叙」類有四篇「釋懷素《自叙》、韓愈《送高閑上人叙》、沈亞之《叙草書送山人王傳乂》、司空圖《送草書僧晉光歸越》。「書傳」類有三篇：王羲之《筆勢傳》、王獻之《晉王羲之別傳》、陸羽《唐僧懷素傳》。卷十九爲「書訣」、「書意」、「書志」三類。「書訣」類有五篇：蔡邕《九勢八字訣》、白雲先生《書訣》、《變通異訣》（未題撰者）、唐太宗《筆法訣》、盧儁《臨池妙訣》。「書意」類有三篇：梁武帝《觀鍾繇書法十二意》、顏真卿《述張長史筆法十二意》、杜光庭《字書優劣體意》。「書志」類有二篇：王愔《古今文字志目》舒元輿《玉筯篆志》。卷二十爲「雜著」類，共十五篇：楊泉《草書賦》、王僧虔《書賦》、吳融《覽晉光上人草書想賀監賦》、陶宏景《論楊許三僊君真跡》、釋智果《心成頌》、釋智永《題右軍〈樂毅論〉後》、唐太宗《書〈王羲之傳〉後》、虞世南《勸學篇》、劉禹錫《論書》、李華《論書》、司空圖《書屏記》、韓方明《授筆要説》、杜光庭《辨隸書所起》、南唐後主李煜《書述》、《翰林傳授隱術》（未題撰者。案語曰：「《書畫譜》題下注　，《宋史・藝文志》作李訓撰」。）。

此書輯錄以務求宏博爲旨，因而不問精粗、真僞，一律采納，故編次叢雜，不免疏誤。後學以爲所隸必有所本，而很少加以深察詳審，遂使書中所錄僞書輾轉傳播，謬種流傳。《四庫全書》著錄時，稱此書較張彥遠《法書要錄》賅備。並認爲：「其裒錄緒家諸言，薈粹編排，以資考訂，實始於是編。欽定《佩文齋書畫譜》論書一門多采用之。」《四庫》館中作提要者雖也指出此書「思書規模草創，萬不及後來之精密」，或有「殊無根據」，「尤爲不知體制」，但又謂此書「造始之功，固亦未可泯焉」。余紹宋《書畫書錄解題》則認爲，《四庫》此

評，是「徙以其曾經御題，又經《佩文齋書畫譜》採錄，故不能不爲之回護」；較之「《法書要錄》采錄甚嚴，正是其精審處，非不問真僞，務爲濫收」。此書前有鶴山翁題。（侯占虎）

# 書小史

〔南宋〕陳思

《書小史》，十卷。宋陳思撰。有汲古閣影刊宋本、《四庫全書》本和《美術叢書》本。

本書與《書苑菁華》相輔而並行，後者編集古人論書之語，本書則專輯歷代書家小傳。自上古伏羲至五代書家，共計五百餘人。其中卷一爲《紀》，載歷代善書的帝王。卷二記后妃、才女和諸侯王。卷三至卷十依次爲三代、秦、漢、魏、吳、蜀、晉、宋、齊、梁、陳、後魏、北齊、後周、隋、唐和五代的書家小傳。

謝愈修序文中說：「自伏羲畫卦以至五代，上下數千百年之間，字體變化如浮雲，紀傳所載以書名者代不乏人。而人之賢否、藝之高下，雖妙跡不能盡傳於世，觀此亦可概見其萬一。道人（即陳思）趣尚之雅、編類之勤，可謂不苟於用心矣。予之識五十餘年，每一到都，必先來訪，證訂名帖，飽窺異書，愈久而愈不相忘，亦未易多得也。」由此可見，本書重在生平事跡記載，兼作品評。由于陳思積數十年「證訂名帖、飽窺異書」的功力，因此本書記載較有特色。

一是蒐羅詳盡。陳思編撰此書，前人並未給他提供現成的基礎，誠如清《四庫全書總目提要》所說：「自張彥遠名畫、法書各有記錄，嗣後品錄畫家者多，品錄書家者少。思蒐羅編輯，彙爲斯編，亦足以爲考古者檢閱之助也。」陳思能不避繁難，從大量雜編異書中尋覓到如此多的書家生平資料，確屬不易，雖然其中有些冠爲「書家」似乎勉强。

二是筆法求實。大凡前人作傳，多喜褒揚而不作批評，陳思則不然，如記南朝宋高祖劉裕，謂其「素拙於書。」「劉穆之曰：『此雖小事，然宣被四遠，願公少復留意。』帝既不能措意，又稟分有在，穆之乃曰：「公但縱筆爲大字，一字徑尺亦無嫌大。既足有所包，且其勢亦美。』武帝從之，一紙不過六、七字便滿。」此傳與其說是品評劉裕的書藝，不如說是突出劉穆之循循善誘的魅力。又如記齊世祖蕭賾，謂其「剛毅有斷，工行草書」，但「欲擅書名，故王僧虔不敢顯其跡，常用拙筆書，以此見容」。顯然對蕭賾的濫施淫威極爲不滿，且能秉筆直書，既肯定其書藝，又抨擊其爲人。如此作傳，足以取信於人。

三是探異鈎深，重視書家有關遺聞佚事的採輯。本書記載一般較爲簡略，甚至短到記一人僅用七字，如：「王洽妻荀氏，善書。」但無話則短，有話則長，凡是作者認爲應該記載的，即使與傳主書藝關係不大，也不略去。如記南朝陳後主曰：「善行草書。陳室富有書畫，隋文帝即位，以晉王廣爲元帥平之，命元帥記室參軍裴矩、高熲收其書畫，得八百餘卷。於東京觀文殿起二臺，東曰妙楷，藏自古法書；西曰寶蹋，收自古名畫。」其餘如梁世祖蕭繹焚燒古畫法書及典籍十四萬卷，且欲自焚；東晉敬仁之母以鍾繇《尚書宣示帖》作爲兒子的陪葬等等，因爲能借以展示某個時期的書畫收藏，或告知某些名帖的下落，所以都給予記錄。至於與書家書藝直接有關的趣聞佚事，書中更多，如唐代蕭誠自造五色斑文紙臨寫王羲之書帖，竟將李邕蒙蔽；

賀知章與張旭游於人間，隨處興發而書等等，不勝枚舉。

至於品評書藝，陳思很少能直抒已見，這是本書的一大缺點。由於作者編有《書苑菁華》，對歷代有關書論極其熟悉，因此本書品評，大多直接援引張懷瓘的《書斷》、《書議》，庾肩吾《書品》、李嗣真《續書品錄》、竇臮《述書賦》、袁昂《古今書評》和梁武帝、梁鵠、衛瓘、王隱、王僧虔、虞世南、歐陽詢、徐浩、呂總等人的書論，有些重要書家還附錄數家評議。陳思摘引前賢書評，大多注明出處，由此也能窺見他求實客觀的撰述態度，同時對後人的輯佚校勘工作也提供了方便。

據清陸心源《儀顧堂題跋》記載，本書宋刊本卷首有謝奕修手書序。（今本「奕修」作「愈修」）明末毛晉汲古閣得宋殘本，又影寫一至五卷並刊行。一九九二年上海書畫出版社《中國書畫全書》本，以丁氏嘉惠堂刊《武林往哲遺書》本作底本，參校《四庫全書》本斷句排印。（孫小力）

# 歷代鐘鼎彝器款識

〔南宋〕薛尚功

《歷代鐘鼎彝器款識》又名《歷代鐘鼎彝器款識法帖》，二十卷。南宋薛尚功撰。是書初有石刻本，故有法帖之名。原刻已失。後有宋紹興十四年（一一四四）刻石。今僅存宋拓殘頁。又有明萬曆十六年（一五八八）木

刻朱印本。最佳者爲崇禎六年（一六三三）朱謀垔刻本，此本有民國二十四年（一九三五）影印本。北京中華書局一九八六年影印本、遼瀋書社一九八五年影印本。

薛尚功，生卒年不詳。字用敏。錢塘人。紹興中以通直郎僉定江軍節度判官廳事。善古篆，又深通篆籀，除著有本書外，還著有《鐘鼎篆韻》。雖其他生平事蹟無考，但據曾宏父在《石刻鋪叙》中說：本書是「紹興十四年郡守林師説爲其鐫置公庫石」的幫助鐫刻而成。人類社會的發展，先後經過石器、銅器、鐵器時代。殷、周是我國歷史上的銅器時代，降及秦、漢猶有餘風。對古銅器及其銘文的研究，到宋代方始形成專門之學。尚功之著，區別於但存名目，不錄圖譜；或既圖形制，又摹銘文，而是以錄文爲主，不圖原器形制，遂開後世金文著作的通例。

全書廿餘萬字。以鐘鼎原器款識，依樣摹寫，有釋文、有考語，對原器的出土地點和收藏者也有記述。全書收錄夏器二，商器二百零九，周器二百五十三，秦器五，漢器四十二，共五百十一器。雖依據呂大臨《考古圖》和王黼《宣和博古圖》，但搜集較廣，多出於兩書之外。據遼瀋書社版本書所載陳光崇《前言》所記，試用王國維《宋代金文著錄表》對照查閱，薛氏所錄多於兩書之外的器物有：鐘二、鼎三十二、鬲六、甗三、敦九、簠三、尊九、彝十四、舟一、卣四、爵六、觶一、舉五、盤二、洗一、匜七、鐙三、權一、銅甬一、鈁一、鍾（量器）一、戈二、銅鉦一，共一百十五。書中對銘文的考釋，立説皆有依據，具有訂僞勘誤之功。陳光崇先生在《前言》中最後對此書版本作了考證，認爲此書宋刻本已屬罕見，明萬岳山人朱印本訛舛較多，惟崇禎間朱謀垔所刻，稱得薛氏手書本，較爲可據。康熙間虞山陸在桐據汲古閣本抄校，爲繆荃孫所藏。繆氏博採南北諸本校訂，成爲各本中的善本。

書前有崇禎癸酉孟夏南州朱謀垔序、田志山記各一和陸友桐臨寫汲古閣鈔本《歷代鐘鼎彝器款識法帖》參校書目。繼列全書廿卷目錄，第一卷爲夏器戈、鉤帶款識；商器鐘、鼎款識。第二卷爲商器尊、彝款識。第三卷爲商器卣款識。第四卷爲商器壺、罍、爵款識。第五卷爲商器觚、舉、觶、敦、甗、鬲、盉、匜、槃、戈款識。第六、第七卷爲周器鐘款識。第八卷爲周器鐘、磬款識。第九、第十卷爲周器鼎款識。第十一卷爲周器尊、卣、壺、舟、斝款識。第十二卷爲周器觶、角、彝、匜款識。第十三、第十四卷爲周器敦款識。第十五卷爲簠、簋、豆、盉款識。第十六卷爲周器甗、鬲、盤、盂、盦款識。第十七卷爲周器戈、鐸、鼓、(石刻)琥款識。第十八卷爲秦璽、(玉器)、權、斤；漢器鐘、甬、鈁、鼎、鼐款識。第十九卷、第二十卷爲漢器鑪、壺、卮、律管、洗、鉦、匜、鐙、錠、燭槃、甗、釜、甑、鉺、弩機款識。允推此書爲第一善本是由陸友桐、繆荃孫二人和藝風老人共獻彙校心血，用之參校書目有陸友桐所用的田志山校補程氏焚餘本、明萬岳山人刻朱印本、明朱謀垔刻本三種；有繆荃孫所用的宋石刻祖本、阮氏文選樓刻本、黃蕘翁校補顧云美鈔本、倪闇公舊藏景鈔本、周櫟園舊藏景鈔本、平津館鈔本六種。所列參校諸本書目，以供讀者可窺全豹。書後有康熙五十八年虞山陸亮友桐氏記，嘉慶二年阮元識、嘉慶丁卯年孫星衍序。全書爲集錄鐘鼎彝器款識最富之作，至宋代所出青銅器有銘文者十有七八盡皆收入，編排也極有條理。每件不僅摹錄其文字，詳加考釋，注有釋文。書中銘文的摹勒，或古文、或大篆、或隸書均精，對於研究文字學、金石學、書法學均有重要參考價值。

（張潛超）

# 續書譜

〔南宋〕姜夔

《續書譜》，一卷。有《百川學海》本、《説郛》本、《王氏書畫苑》本、《佩文齋書畫譜》本、《四庫全書》本、《叢書集成初編》本、《歷代書法論文選》本、鄧散木著《書法學習必讀——讀書譜圖解》（中國古典藝術出版社一九五八年版、人民美術出版社一九八九年版）本。

姜夔（約一一五五——一二二一年，或一一六三——一二〇三年），字堯章，號白石道人，江西鄱陽人。曾隱居浙江吳興武康縣，與白石洞爲鄰，因自號。又號石帚，一生未仕，是南宋時傑出的詞家，精音律，工書法，極爲當世和後代推崇，譽其爲詩家的杜工部，書家的王右軍。著有《白石道人詩詞集》、《白石道人歌曲》、《絳帖評》、《大樂義》、《琴瑟考》、《禊帖偏旁考》等。《書史會要》評其書藝爲「回脫脂粉，一洗塵俗。」其在書法藝術上有精深修養。宋謝采在《續書譜序》中評「白石生好學，無所不通。書法得魏、晉古法，運筆遒勁，波瀾老成。尤好臨《定武蘭亭》。」

此書名《續書譜》，似是續補孫過庭《書譜》而作。然實非續編，而是對孫氏《書譜》作了開發性的闡述，挖掘孫書精髓，提要鈎玄，以簡明易懂的文字語言，用具體明確的例證，就書法中若干基礎知識和技法予以論

證。全書分總論、真書、用筆、草書、用筆、用墨、行書、臨摹、方圓、向背、位置、疏密、風神、遲速、筆勢、情性、血脈、書丹等十八節。據《書苑補益》、《佩文齋書畫譜》所載，在「臨摹」之前的八節次序相同，以下的次序先後小殊。「燥潤」、「勁媚」二節有目無文，且在「燥潤」的題下注曰「見用筆條」，而「用筆」卻在「真書」、「草書」兩節之後各出現一節，究屬見那節「用筆」不明；「勁媚」題下注曰見「情性」條，卻反映在真書用筆之中，此注當有舛誤。「草書」之後的「用筆」，並非論草。據《四庫全書》所考，疑爲有僞。全書包括「總論」實列十八節，非爲其他書中著錄二十節之數。是書大旨，乃宗元常、右軍，謂大令以下用筆多失，唐宋以下更不待言。此持論未免過偏。也對此書有「議論精到，三讀三嘆」之評。鑒於孫書對書法的源流、派別、書家主客觀條件等，都作了一般的分析和評介。但因是用駢體文寫的，文字較艱澀，理論也較高深，並皆爲概括性的敘述，令人不易讀懂和理解。姜白石此書，用通俗的散文寫的，並結合自己的實踐，對各種書體的書寫、學習方法、技巧、用筆、用墨、結體、臨摹等方面，都作了科學分析，實爲《書譜序》的注解，也是它的發展。因對書法藝術諸多方面有較深廣的論述，向爲書家所重。其對各書體的評述，所貴熟習精通，心手相應，勿以何難何易定取捨。其論真書，認爲只求「以平正爲善」之說，乃「世俗之論」。要瀟灑縱橫，各盡字之真態，不以私意參之，則自不塵俗，詳析真書用筆八法，要至精至熟，然後能之。因此，視古人遺墨之一點一畫所得，皆昭然絕異者，以其用筆之精妙所至之故。對草書一體的分析，如「人坐卧行立，揖遜忿爭，乘舟躍馬，歌舞擗踴，一切變態，非苟然者。」指出草書用筆之法，要「所欲不逾矩」，「變化多端，而未嘗亂其法度。」對各體的用墨法均有不同要求。凡作楷，墨欲干不可太燥；行草，則燥潤相雜，以潤取妍，以燥取險。要求行書「貴乎穠纖間出，血脈相連，筋骨老健，風神灑落，姿態備具。」對臨摹，提出「臨書易失古人位置，而多得古人筆意，摹書易得古人位

置，而多失古人筆意」。其他各節如方圓、向背、位置、疏密，均有指示。方圓是真書和草書的形體本像和書寫效果的統一，但不可過於顯露。向背要相逐相奔，發左應右，起上伏下，位置不宜太密太巧。欲具風神者，提出一須人品高，二須師法古，三須筆紙佳，四須險勁，五須高明，六須潤澤，七須相背得宜，八須時出新意。每字各任其態，如長如秀整之士，短如精悍之徒，瘦如山澤之癯，肥如貴游之子，勁如武夫，媚如美女，欹斜如醉仙，端楷如賢士。對遲速，指出遲以取妍，速以取勁。論筆勢，分析搭鋒、折鋒、藏鋒，指出折搭多精神，平藏多含蓄，要兼之則妙。對情性，評列五乖五合，「藝之至，未始不與精神通。」對血脈，要「字中有筆」，「各有其勢」。對書丹，要求「以瘦多奇」。綜觀是書，不作高論，所論皆心得之言，確有闡發孫過庭《書譜》續作之見。（張潛超）

# 書法鈎玄

〔元〕蘇霖

《書法鈎玄》，四卷。元蘇霖撰。有元刊本、明刊本、《王氏書畫苑》本。

蘇霖，字子啓，元代鎮江人。生平事跡未詳。

此書仿照並取材於唐張彥遠《法書要錄》、宋朱長文《墨池編》及宋陳思《書苑精華》編纂而成。卷一錄有

楊雄《論書》，蔡邕《書說》、鍾繇《論筆說》、衛夫人《筆陣圖》、王右軍《說書》及《論書》二篇，白雲先生《書訣》、王僧虔《筆意贊》、梁武帝《答陶隱居論書》、庾元威《論書》、釋智果《心成頌》、唐太宗《論筆法》、虞世南《筆論》、歐陽詢《八訣》與《付善奴訣》及《書三十六法》三篇，褚遂良《論書》。卷二錄有孫過庭《書譜》、張懷瓘《用筆十法》《論執筆》、《評書》《十體書斷》四篇、李陽冰《論古篆》、徐浩《論書》、顏真卿《述張長史筆法》、蔡希綜《法書論》、韓方明《授筆說》、李華《論書》、盧儁《臨池訣》、柳公權《筆諫》、林蘊《拔鐙序》、釋亞棲《論書》、韋榮宗《論書》《論執筆》二篇、李後主《書述》。卷三錄有米元章《論書》、蘇東坡《書說》、黃山谷《書說》、劉正夫《論書》、錢若水《叙陸聲筆法》、朱文公《書字碑》、姜堯章《續書譜》、趙子固《論書法》、《論間架牆壁》二篇。卷四錄有《翰林密論用筆法》、《翰林禁經永字八法》、《永字八法詳說》、《翰林粹言》、王僧虔《論書》、梁武帝《評書》、唐太宗《書王右軍傳後》、韓文公《送高閑上人序》、《唐人書評》、呂總《續書評》、鈕約《評書》、米元章《評書》《又評書》二篇、蘇東坡《題六家書後》《評書》二篇、黃山谷《評書》、陳景之《評書》、朱文公《評書》、張南軒《評書》、倪文正《評書》、劉須谿《評書》。全書共六十五篇。

此書雖編纂無一定義例，但所選皆精要，不失爲對後學的指導之書。（侯占虎）

# 雪庵字要

〔元〕李溥光

《雪庵字要》，又名《雪庵大字書法》，一卷。元李溥光撰。有《涵芬樓秘笈》本。

李溥光，字玄暉，號雪庵，山西大同人。初爲僧。善書，元至正、大德間以楷書大字聞名，後被封爲昭文館大學士，賜號玄悟大師，自署作圓悟慈慧禪師。

李溥光自稱此書傳陳宏道之法。葉聖序云：「此書由葉氏等整理而成。」前有詹恩、葉聖序，後附詹恩、俞洪跋。正文分爲「捽襟字原」、「大字說」、「大字評」、「歌訣」、「永字八法說」、「圖解」幾個部分。書中內容有作者自撰的，也有采自他人之書的。

「捽襟字原」錄唐張旭語。「捽襟」即「捽衣襟浸墨而書」之意，後指以布書大字之法。「大字說」爲作者自撰，主張學書要嚴規矩，極宗「永字八法」。對於學書次第，主張「凡學書大字，首必當書小字端楷，而無偏促黏滯之病，然後自小而漸大」，與一般主張先大後小之說迥異。强調「亦當學顏柳之帖爲最，歐帖次之」，大字要達到「如王者之尊，冠冕儼然，有威嚴端厚之福相也」。「大字評」部分，錄貝自强評語，舉唐虞世南、柳公權、宋朱熹、張繼之、米芾、元李溥光等人，僅以數語概括各家書法藝術風格及如何學書，疑爲節錄，或有佚

文。「歌訣」部分，分把筆、用筆、把布、用布、捽襟、捽襟六法、八法、三十二形勢、八善、八美、八忌、八病、去取等。「把筆」即執筆。把筆有八法，即落起、走、住、疊、圍、回、藏。「三十二勢」包括「永字八法」及其變化。「永字八法」爲側（又名怪石）、勒（又名玉案）、努（又名鐵柱）、趯（又名蟹爪）、策（又名虎牙）、掠（又名犀角）、啄（又名鳥啄）、磔（又名金刀）。八法又變化出二十四法，分別爲懸珠、垂珠、龍爪、瓜子、杏仁、梅核、石楯、象簡、垂針、象笏、曲尺、飛雁、龍尾、鳳趯、獅口、搭溝、寶蓋、金錐、懸戈、飛帶、戲蝶、蟠龍、吟蛩、游魚，合之永字八法，共三十二法。「八忌」爲「濃淡、疏密苟且作」，大小、長短不講究，及軟嫩、粗俗、開散、歪斜。「八病」爲牛頭、鼠尾、蜂腰、鶴膝、竹節、棱角、折木、柴擔。「永字八法說」部分以八法爲綱，下系口訣及諸家有關論述。「圖解」部分，分爲把筆法圖、用布法圖、三十二形勢圖，八病圖、十六字格圖，大抵爲以上各歌訣之圖示。雖然歌訣有「巧立名目」之嫌，然各附以圖示後，使之具體，成爲全書的重點。

此書對「永字八法」作了較系統的叙述，有益於初學書者。（侯占虎）

## 學古編

〔元〕吾丘衍

《學古編》，一卷。元吾丘衍著。全書分《三十五舉》、《合用文籍品目》和附錄兩部分。成書於元大德四

年（一三〇〇）。曾收入《四庫全書・子部》，有陳眉公重訂本，《太末竹素山房》本，《篆學瑣著》本等。因翻刻、傳抄甚多，有的版本時有舛誤。

吾丘衍（一二七二——一三一一），一作吾衍，字子行，號竹素、竹房，別署貞白居士、布衣道士。浙江衢州人，僑寓杭州。學識廣博，精六書，工篆，隸書。篆印與趙孟頫齊名，時印章承唐宋九叠文之習氣，篆文大都謬誤，吾氏力矯積弊，一以玉筋小篆人印，印學爲之一變。傳其學者有趙之奇、吳睿（孟思）。著有《周秦刻石釋音》、《學古編》、《印式》等。

《學古編》分爲《三十五舉》、《合用文籍品目》和附錄兩部分：

一、《三十五舉》。此爲本書主要部分。論述書體之正變及書篆摹刻之法。一舉至三舉爲識篆之要，指出學篆字必須博古，能識古器，則可知古字象形、指事、會意等未變之筆皆有妙處，於說文始知有味矣。四舉至十二舉爲習篆，以《說文解字》爲依據，强調小篆爲正法，如以鼎文大篆雜用，亦要用小篆法寫，以不落雜湊痕跡爲上。十三舉至十五舉爲書篆，提出具體寫法，包括執筆法，懸腕法。十六舉至二十舉論隸法，指出由隸變而生「摹印篆」，漢魏官印都以摹篆作白文印。二十一舉和二十二舉論三字印、四字印章法。二十三舉至二十八舉述唐代以後出現齋館印，是印章用途的新發展。又論姓名表字印之章法及用字原則，對印章邊框處理提出自己的觀點。指出白文印必逼於邊，不可有空，朱文印不可逼邊，須當以字中空白得中處爲相去。二十九舉和三十舉就歷史上有關印章使用發表自己的意見。三十一舉至三十五舉再次論述印章有關章法。

二、《合用文籍品目》和附錄。計收簡論四十六則，分爲小篆品、鐘鼎品、古文品、碑刻品、附用器品、辨謬

品、隸書品、字源七辨共八目，以及世存古今印譜式、摹印四妙等。附錄收錄洗印法、印油法、取字法。

《學古編》在印學史上享有很高聲譽，是印學史上最早的一部印論經典著作，尤以其中《三十五舉》，初創印論體例，是歷史上最早研究印章藝術的專論，對後世篆刻理論發展及篆刻實踐產生了深遠影響。作爲早期印論著作，《學古編》始終未能超出寫篆、寫印稿的範圍，是其不足之處。（洪敬輝）

# 衍極並注

〔元〕鄭杓

《衍極》，五卷，卷各一篇，凡五篇。鄭杓撰。有明成化刊本、弘治刊本，萬曆沈氏刊本（附考釋一卷）、《十萬卷樓叢書》（各本卷數相同，均有劉有定注文）、《說郛》本、《寶顏堂秘笈》本（以上二本均一卷無注）、《四庫全書》從《永樂大典》輯出本（二卷，各句附劉有定注）、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本（有劉注）等。

鄭杓，字子經，羅源（在今福建）人。元泰定中（一三二四——一三二七）曾徵聘爲南安府教諭。明字學，善書法，著有《衍極》、《書法流傳之圖》、《學書次第之圖》、《論題署書》、《論古文》等。

《衍極》各篇摘其篇首二字爲篇名。

全書自蒼頡至鄭杓所處的元代，廣集古人篆籀以至書法之變，皆在所論。書內以篇分述。卷一至樸篇，

略述漢字的起源，發展及書體的流變，記載了歷代在文字史和書史上有貢獻的人物，如倉頡、大禹、史籀、李斯、程邈、蔡邕、張芝、鍾繇、伯英、元常、王羲之、李陽冰、張旭、顏真卿、蔡襄等，介紹了他們的成就和作用。

卷二書要篇，論及文字六書、書體流變、書蹟碑帖的辨識，書法及書法傳承等。指出書體源於自然，「隸之八分變爲飛白、行草」，「草本隸，隸本篆，篆出於籀，籀始於古文」，都不失爲至論。篇後講了字有九德，九德則法。

卷三造書篇，論書道當有師法。自秦以來，知書者不少，知造書之妙者爲獨少，無他，由師法之不傳也。法者書之正路也。正則直，直則易，易則可至。人偭(背)則邪，邪則曲，曲則難，於是轉脫淫誇，以梟亂世俗。記述了歷代書法家書法的流傳及其師法作用，並對唐代以來的書法著作和碑銘加以介紹品評。

卷四古學篇，篇首論書法，認爲執筆貴圓，字貴方，篆貴圓，隸貴方。圓效天，方法地，圓有方之理，方有圓之象。篆不篆，隸不隸，不知其爲書也。篇中廣泛介紹了晉唐以來各代書家的書法、著述及書法理論，並評論其優劣成敗。

卷五天五篇，討論書體興衰衍變之跡，記載和考辨十幾種碑帖全書，講述指、掌、腕、肘等執筆法。

篇後，以「或問『衍極』，曰：『極者，中之至也。』『曷爲而作也？』曰：『吾懼夫學者之不至也。』」而作結語即是說，書名「衍極」二字之意是演述書道至言，而著此書目的是爲學者學有所成，以免誤入歧途。《衍極》一書，所論博洽，也確不乏真知灼見，可爲研究書史之重要參考，然而其文古奧難懂，內容錯雜少序，持論多有偏激。此書溯源古文、籀、篆、隸、八分、折衷鍾、王，議論固屬必要，但於書家，在唐僅推張芝、顏真卿、李陽冰三家，於宋則推蔡襄、黃庭堅、程顥、朱熹、王埜，其他不錄，確爲不足。

劉有定，字能靜，號原範，與鄭杓同時同郡人。生平事蹟不詳。《衍極》一書，今人疑爲作者日常所記心得，輟串成篇，全書叙次無系統，且遣辭又務簡古，賴有劉有定之注尚可循文得義。劉注逐條詮釋，實爲讀《衍極》之不可廢。劉注更重要的價值是保存了書史上彌爲珍貴的資料。劉注徵引采遺，所用資料中如王愔《文字志》、鄭樵《書衡》、汪逵《淳化閣帖辨記》、趙崡《續書譜辨妄》等書，皆爲他書所未見。（侯占虎）

# 翰林要訣

〔元〕陳繹曾

《翰林要訣》，一卷。陳繹曾撰。有《書法正傳》本、《格致叢書本》、《美術叢書》本、《歷代書法論文選》本。

陳繹曾（約一二八六——一三四五），字伯敷，處州（今浙江麗水縣）人。元統中舉進士，官至國子助教。口吃而聰敏異常，諸經注疏多能成誦，文辭汪洋。善書法，尤善真、草、篆三體。著有《文說》、《文筌》、《行文小譜》、《法書論》、《論八分》、《論章草》、《論行書》、《論隸書》及《翰林要訣》。

《翰林要訣》共分十二章，論述學書諸法。

第一，執筆法。又分三部分。一，指法，分撮、捺、鈎、揭、抵、拒、導、送八種。雖與李煜《書述》中所言撥鐙七字法大致相同，但有其注釋，如「右名撥鐙法。撥者，筆管著中指名指尖，圓活易轉動也。鐙即馬鐙，筆

管直則虎口間如馬鐙也。足踏馬鐙淺，則易出人；手執筆管淺，則易轉動也。」此種對「撥鐙」的解釋可備一說。二、腕法，介紹枕腕，提腕，懸腕三法。三、手法，介紹「大凡學書，指欲實，掌欲虛，管欲直，心欲圓。」四、變法，介紹撮管，掀管、捻管，握管四法。執筆法中，實包括運筆法。

第二，血法。在分別講述蹲、駐、提、捺、過、搶、衄七法后。於章末又詳述了「字生於墨，墨生於水。水者，字之血也。筆尖受水，一點已枯矣。水墨皆藏於副毫之內，蹲之則水下，駐之則水聚，提之則水皆入紙矣。捺以勻之，搶以殺之、補之，衄以圓之。過貴乎疾，如飛鳥驚蛇，力到自然，不可少凝滯，仍不得重改。」

第三，骨法。講述提縱二法。並加注釋說：「字無骨。爲字之骨者，大指下節骨是也。……提者，大指下節骨下端小竦動也；縱者，骨下節轉軸中筋絡稍和緩也。」

第四，筋法。又分二部分。一字法，講述藏、度二法。又言：「字之筋，筆鋒是也。斷處藏之，連處度之。藏者首尾蹲搶是也，度者空中打勢，飛度筆意也。」二、指法：「中指下貫上，左貫右，筆中柔。名指上貫下，右貫左，筆中韌。」實爲對執筆法中指法的補充和强調筆中柔韌。

第五，肉法。講述捺滿、提飛寫字之法：「字之肉，筆豪是也。疏處捺滿，密處提飛；平處捺滿，險處提飛。提滿即肥，提飛則瘦。」後論用筆、紙、硯及磨墨之法。

第六，平法。講述平畫的偃、仰、平、勒四種用筆之法。併强調「凡平畫忌如算子。終篇展玩，不見橫畫，始是書法。」

第七，講述豎畫中垂露、懸針、向、背、努、儘等用筆之法。

第八，圓法。講述曲畫、側畫中側、聯飛、烈火、曾頭、其腳、啄、掠、撇、波、拔、逗、策、磔、挫、打、打勾、趯

下、背拋、大背拋、挑、戈、勾裹、雙包、雙裹、平方、飛方等用筆之法。各名詞之下還有筆畫示意。

第九，方法。講術八面、九宮、結構、均方四種構字布陣之法。結構條中曰：「隨字點畫多少，疏密各有停分，作九九八十一分界畫均分布之。先於鍾、王、虞、顏法帖上以朱界畫印，印訖視帖中字畫分數，一一臨擬。仍欲察其屈伸變本意，秋毫勿使差失。四家字體既熟，方可旁及諸家。」此對初學者不失爲有效之法。

第十，分布法。講述布方、映帶、變換、體樣、字間、行白，篇段七種構字用筆之法。

第十一，變法。講述字的情、氣、形、勢四要素。這是此著中重要的理論分析。如喜怒哀樂之情，各有分數和輕重，其對書法之舒、險、斂、麗的養成影響則有淺深。如氣對作字之清、和、肅、奇、麗、古、澹等交相爲用，變化無窮。如形爲字形八面，迭遞增換，一面、兩面、三面以上變化不可勝數。如勢，雖形不變，而勢所趨，各有形態。

第十二，法書。介紹歷代真行書法帖，並對後人摹勒前人之諸法帖加以介紹和評論。

書末言：「右十二章，大要筆圓字方，傍密間豁，血濃骨老，筋藏肉潔，筆筆造古意，字字有來歷。日臨名書，毋吝紙筆，工夫精熟，久自得之矣。」此書是作者對前人書法的研究和總結，也有個人讀書臨池的體會。後人凡論書者，多予重視。然余紹宋《書畫書錄解題》批評此書涉於繁瑣，徒令學者目眩神昏，不知所主。此是否苛責，當由讀者自審。（侯占虎）

# 書史會要

〔元〕陶宗儀

《書史會要》，九卷。另有補遺一卷，續編一卷。元末明初陶宗儀著。續編爲朱謀垔補。有崇禎年刻本、三續《百川學海》本，無卷數。今有一九八四年上海書店據一九二九年武進陶氏逸園景刊明洪武本影印本。

陶宗儀，約一三六零年前後在世，字九成，號南村處士，浙江黃岩人。元末明初文學家。家貧，教授自給。元末舉進士不中。平居寡言笑，至論古今人物，上下數千年，竟日不倦。洪武初累征不就，晚年有司聘爲教官。常客松江，躬親稼穡，以「草莽之臣，老死太平，幸莫大焉。踰分之榮，其敢覬乎」而自安。暇則休於樹蔭，有所得時，則摘葉書之貯之，寫畢置於盆中，積十年編成《南村輟耕錄》三十卷。又節錄明以前筆記小說史志爲《說郛》，又有《古刻叢鈔》《國風尊經》《滄浪擢歌》《四書備遺》《草莽私乘》等著作問世。詩亦清健，有《南村詩集》。生平事迹見明孫作《滄螺集》卷四、《正德松江府志》卷三十一、《萬曆黃縣志》卷六和《明史·文苑傳》。續編者朱謀垔，明宗室，字隱之，號八桂，又號厭厚山人。封奉國將軍，擅書法，喜陶氏此書，爲有益書家，乃摭有明一代，續其卷後。

是書前八卷載上古三皇至元末能書者小傳，有詳有略，詳者達千字以上，略者僅七、八字或十幾字。卷

九爲書法，錄有李斯、蔡邕、衛夫人、王羲之、僧智果、歐陽詢、孫過庭、顏真卿、張懷瓘、虞世南、黄庭堅、姜夔、陳繹曾等衆家論書之法，各文中並間附字例示意。卷末有補遺和考詳一篇。書前有宋濂序、自序、曹睿（新民）叙和引用諸書書目一百餘種。書後有孫作所撰《南村先生傳》、鄭真後序，陶珙校注。後人對陶著述評爲「摭采至爲繁富，文筆簡當，間加評述，貴有褒貶。惟其所采之書，間有未及改正者。」對卷九所錄書法論述，評謂「雜采古來書家緒論，真僞雜淆，殊不足取。」對謀堊《續編》則評爲「多托於評者之言」，少有個人見解。陶珙校注認爲刻於崇禎年本「譌奪觸目皆是」。（王劍冰）

# 春雨雜述

〔明〕解縉

《春雨雜述》，一卷。解縉撰。有《廣百川學海》本、寶顏堂秘笈本，《説郛》本，古今説部叢書本，《叢書集成初編》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

解縉（一三六九——一四一五），字大紳，號春雨，吉水（今屬江西）人。洪武二十一年進士，授中書庶吉士，官翰林學士。曾主持纂修《永樂大典》，爲世所重。性耿直，批評時政無所顧忌，後人獄被害。博學、善書。行草書傲讓相綴，神采奕奕，楷書精妍端雅，天子愛之，以至親爲其持硯。著有《文毅集》、《春雨雜述》。

《春雨雜述》是作者論詩法與書法之作。其中論書法的有「學書法」、「草書評」、「評書」、「書學詳說」、「書學傳授」等部份。各部份的主旨爲：「學書法」內容是講述學書「須臨古人墨蹟，布置間架，捏破管，書破紙，方有工夫」。又列舉古人臨池苦學之例，說明貴在持之以恒之理。「草書評」內容是講述「學書以沉着頓挫爲體，以變化牽制爲用，二者不可缺一」。借評論魯公、懷素、東坡之書，說明「專事一編，便非至論」。「評書」內容是講述「學書之法，非口傳心授，不得其門，皆師資，所以絕出流輩」。「書學評說」內容是講述執筆、用筆、構字布陣之法。後論書法貴在自然。「其遺蹟偶然之作，枯燥重濕，穠澹相間，蓋不經意肆筆爲之，適符天巧，奇妙出焉。此不可以强爲，亦不可以强學，惟日日臨名書，無恡紙筆，工夫精熟，久乃自然。」「切磋之，琢磨之，治之以精，益求其精，一旦豁然貫通焉，忘情於筆墨之間，和調心手之用，不知物我之有間，體合造化而生成之也，而後爲能學書之至爾。」「書學傳授」內容是講述自蔡邕以來歷代書家師承關係，實爲書家間相互學習、廣結墨緣的一部小史。此書是初學書法的指南和研究書史的珍貴資料。（侯占虎）

# 書輯

〔明〕陸深

《書輯》，三卷。明陸深撰。有原刻本、《儼山外集》本，《四庫全書》本。

陸深（一四一〇——一四七二），初名榮，字子淵，號儼山。上海人。弘治年間進士，官至翰林學士。年輕時以文章著名。善書法，仿學李北海、趙孟頫。著作有《儼山集》、《儼山外集》等。

《書輯》是書學叢輯之書。全書分爲上、中、下三輯。上輯序言此書乃「覽百代之菁華，示一藝之途轍，庶使後來求方圓於規矩，將由下學而上達」。次列徵引書目一百四十二種，其中有書法論著、書評、書譜，也有史書和字音韻之書。正文分爲「述通」、「典通」、「釋通」、「筆論」四篇，「述通」、「釋通」二篇摘採前人關於六書及各體書的論述，「典通」篇摘採前人關於修情養性、意在筆先的論述，「筆論」篇摘採前人關於筆法的論述（包括指法、腕法、手法、血法、骨法、筋法、肉法、管法等）。中輯只「體位」一篇，抄錄永字八法、運使二十七法，及平、直、均、密、鋒、力、輕、決、補、損、巧、稱和排迭、避就、頂帶、穿插、向背，偏側、挑擫、相讓、補空、覆蓋、貼零、粘合、捷速、滿虛、意連、覆冒、垂曳、借換、增減、應副、撑拄、朝輯、救應、附麗、回抱、包裹、相成、形勢、變互、分合、管領、應接、展右、舒左、拔角、虛腹、開合、仰覆、解磔、互放、變換、肩吻、除續、重促、映附、側立、偏傍、按點等各種結構之五法。下輯是「古今訓」一篇，摘採前人論書之語三十五則（包括用筆、臨摹、篆法、隸法、草法、楷法等）。書末附法帖十六種，間有簡略評語，有獨到之見。

書前雖列徵引之書凡一百四十二種，然而書中未曾逐條注明，實際上所摘採內容皆引自習見之書。其所謂「覽百代之菁華」，有言過其實之嫌。（侯占虎）

# 墨池瑣錄

〔明〕楊慎

《墨池瑣錄》，四卷。明楊慎撰。有《格致叢書》本、《説郛續》本、《函海》二卷本、《讀畫齋》三卷本、明嘉靖三卷刊本。

楊慎（一四八八——一五五九），字用修，號升庵。四川新都人，文學家。十一歲能詩，受業於李東陽門下，以博學名於世。正德年間進士，授翰林修撰。明世宗時，曾充經筵講官，召爲翰林學士，後被謫戍雲南，頗多感憤，卒謚文憲。楊慎一生好學窮理，老而彌篤。著作豐富，有雜著百餘種行世。究心書學，醉墨淋漓。除《墨池瑣錄》四卷外，尚有《丹鉛餘錄》、《譚苑醍醐》、《廣夷堅志》、《古今諺》、《詩話補遺》、《詞林萬選》、《風雅逸篇》、《三蘇文範》、《滇程記》、《滇載記》，另有南雜劇《宴清都洞天元記》、《蘭亭會》各一本。《太和記》六本，散曲《陶情樂府》二卷，《十段錦詞》二册，又作彈詞《二十一史彈詞》等，輯《升菴集》八十一卷。慎投荒多暇，書無所不覽，明朝記誦之博，著述之富，推爲第一。

《墨池瑣錄》一書，頗抑顔真卿、米芾，推崇趙孟頫，認爲趙孟頫得晉人法而爲右軍後一人而已。全書皆論書之語，或采前人之説，或抒己見。惟全書體例不一，後兩卷中每條有標題。所論有心得之言，亦兼有考

證。雖所論有獨到之處，亦不免有失之疏謬。如《漢司隸楊厥碑》中「逕」字之類即是。（王劍冰）

# 古今印史

〔明〕徐官

《古今印史》，不分卷次。明徐官著。成於隆慶三年（一五六九）。有翁立環刊本，《篆學瑣著》本，《叢書集成》本。

徐官，生卒年不詳，大約活動於嘉靖、隆慶年間。字元懋，號榆庵，江蘇蘇州人。爲人磊落，隱居不仕，好古文字，精研六書。與魏莊渠合著有《六書精蘊》，以及自撰《經傳纂言》等。

《古今印史》分爲兩部分：第一部分爲主體，凡四十則，每則皆冠以標題。開篇元旦舉「璽」、「節」、「印」、「章」等，以《六書精蘊》之說，對其字形、聲義，分析至詳。繼之概論篆學、印學，剖析古文字，對古文、籀文、小篆、隸書等進行了大略考究，皆以「六書」爲依據。第二部分摘自《經傳纂言》的古今命字不同、道號、說文、古今書刻四則，附錄諸家之說摹印法、印不可僞、印章制度、九疊篆、圖書、圖書書籍識、進士官銜、臨書八石法、重碑額等九則而成。

《古今印史》運用隨筆式的體例，對印章制度、篆學、古文字等方面進行了比較深入的論述，具有一定學

術價值。但其側重點主要還是在文字學方面，沒有脫離元吾丘衍所倡導的學術風氣——重篆不重刻。

（洪敬輝）

# 續學古編

〔明〕何震

《續學古編》，二卷。明何震著。成書於萬曆年間（約一五九〇年前後）。有《篆學瑣著》本。

何震（約一五三〇年——一六〇五年），字主臣，一字長卿，號雪漁。婺源（今屬江西，明代屬安徽徽州）人。久寓南京，與文彭交往甚密，誼在師友之間，常與文彭討論六書之學，盡日夜不休。認爲「六書不精遂人神，而能驅刀如筆，吾不信也」。治印初受文彭的影響很大，史稱之爲文彭弟子。其四十歲前的印章作品已相當成熟，但其面貌還跳不出文彭的藩籬。後又於上海顧從德、嘉興項元汴處得見大量秦漢印，取法遂廣，藝事益進。文、何二人鑒於當時篆刻藝術，盡失秦漢古法，力圖變革篆刻流風，注重於借鑒秦漢印之優良傳統，以高妙之藝術技巧力矯蕪雜粗劣之弊，開創了明清流派印章藝術的先河。尤其是何震，更有積極貢獻，一變當時篆刻風貌，異軍突起，稱雄印壇，成就卓著，影響深遠。所創單刀款識，爽辣雄健，另開面目。曾因洪中司馬的介紹，遍歷諸邊塞，得交諸將，自大將軍而下，皆以得一印爲榮，後歸南京，居承恩僧舍，不久卒。

李流芳評其篆刻云：「各體無所不備，而各有所本，復能標韻於刀筆之外，稱卓然矣。」後人多以何氏篆刻爲宗，稱這爲「皖派」或「徽派」。著有《續學古編》、《印選》等。

《續學古編》上卷爲二十五舉。一舉至六舉，論述識篆、習篆以及寫篆書的經驗。指出學篆須博古，習篆以古說文爲本。作篆當虛腕懸筆，須篆有楷意，作楷當有篆骨。七舉至十一舉，述歷代印制。十二舉到十七舉，雜述印章文字應用及有關章法問題。十八舉論述摹印章法及制印刀法、筆法的關係，爲其經驗之談。指出摹印之書，篆楷相融，損益挪讓，正直平方，古雅樸厚，視之無跡。心精手熟，轉運欲靈，布置當密，刀法、筆法，往往相因，法由法出，不由我出，小心落筆，大膽落刀。總結出書寫印稿的三種弊病：其一、聞見不博，筆無淵源；其二、邊旁點畫，湊合成字；其三、經營位置，疏密不勻。用刀有六害：一、心手相乖，有形無意；二、轉運緊苦，天輒不流；三、因便就簡，顛倒苟完；四、鋒力全無，專求工致；五、意骨雖具，終未脫落；六、或作或輟，成自兩截。摹印之法有四功：一、侔迨化冥，契鬼神，謂之神；二、筆畫之外，得微妙法，謂之奇；三、藝精於一，規矩方圓，謂之工；四、繁簡相參，布置不紊，謂之巧。十九舉至二十五舉再論印章文字、章法以及印章典制等諸問題。

《續學古編》下卷爲開列部分主要參考書目。計小篆篇八則，鐘鼎品二則，古文品一則，碑刻品八則，器用品十一則，辨謬品十則，隸書品八則，尾附雜品七則。

《續學古編》體例仿元吾丘衍《學古編》，與其並行於世。本書既有采擷前賢之論，又多參己意，是一部重要的印學著作。（晏　茗）

# 印章集說

〔明〕甘暘

《印章集說》，又名《印正附說》、《甘氏印正附說》。一卷。明甘暘著。成書於萬曆二十四年（一五九六）。本書有《集古印正》本、《篆學瑣著》本、《叢書集成》本、《美術叢書》本。

甘暘（約活動於明代萬曆年間，生卒年不詳），字旭、旭父，號寅東。秣陵（今江蘇南京）人。隱居於鷄籠山下（今南京鷄鳴寺一帶），工篆書，精於篆刻，尤癖秦漢印。自謂游心於是凡三十年，「不求售，而索篆者履滿，胸中故富於篆，提刀復躊躇，視止行遲，勒一畫，輒一叫，快絶！」（許令典《甘氏印集叙》）當嘆顧氏《印藪》木刻失真，於是手勒金石歷七年，得印一千七百有奇，名曰《印正》，行之於世，即刊行於萬曆二十四年（一五九六）的甘氏《集古印正》五卷。又選集古今說印諸篇，附於書後，成《印章集說》，亦稱《印正附說》。

《印章集說》凡六十七則，概述印章起源、歷代璽印、印制、印質等印史資料，進而對篆刻之篆法、章法、刀法及各類印章品式、製印色法等作了詳細闡述。這六十七則，可謂印學概要，茲錄之：篆原、六書、璽、印、章、符節、三代印、秦印、漢印、魏晉印、六朝印、唐印、宋印、元印、國朝印、玉印、金印、銀印、銅印、寶石印、瑪瑙印、瓷印、水晶印、石印、象牙印、犀角印、摹印篆法、鑄印、刻印、鑿印、刻玉印、碾印、白文印、朱文印、篆

法、章法、筆法、刀法、挪移法、增減、辨陰陽文、印體、回文印法、名印、表字印、臣印、印號、書簡印、收藏印、齋堂館閣印、印鈕、印制、成文、重字印法、破碎印、朱白相間法、玉筋篆法、深細印、印品、製印色方、辨硃砂、飛硃砂法、取草麻油法、煎油法、治艾法、合印色法、印池。全書叙論，雖不編序，而次序自成。作者清晰而準確地爲印章藝術的專業術語作了詮釋，實是甘暘長期實踐所獲得之體會，故切合實際，對篆刻學的規範作出了很大貢獻。

《印章集説》中關於篆刻藝術的論述，實爲其心得之作，語言精煉、準確，如：

篆法　印之所貴者文。文之不正，雖刻龍鐫鳳，無爲貴奇。昔之作者，不究心於篆而工意於刀，惑也。如各朝之印，當宗各朝之體，不可混雜。其文以更改，其篆近於奇怪，則非正體，今古各成一家，始無異議耳。

章法　布置成文曰章法。欲臻其妙，務準繩古印，明六文八體，字之多寡，文之朱白，印之大小，畫之稀密，挪讓取巧，當本乎正，使相依顧而有情，一氣貫串而不悖，始盡其善。

刀法　刀法者，運刀之法。宜心手相應，自各得其妙。然文有朱白，印有大小，字有稀密，畫有曲直，不可一概率意。當審去住浮沉，宛轉高下。則運刀之利鈍，如大則肱力宜重，小則指力宜輕，粗則宜沉，細則宜浮，曲則宛轉而有筋脈，直則剛健而有精神，勿涉死板軟俗，墨意宜兩，盡失墨而任意，雖更加修飾，如失刀法何哉！

印品　印之佳者有三品：神、妙、能。然輕重有法中之法，屈伸得神外之神，筆未到而意到，形未存而神存，印之神品也。宛轉得情趣，稀密無拘束，增減合六法，挪讓有依顧，不加雕琢，印之妙品也。長短大小中規矩方圓之製，繁簡去存無懶散局促之失，清雅平正，印之能品也。有此三者可追秦漢矣。

《印章集說》對印學內容進行了規範，論述精當，在印學史上具有開創性，是一部重要的印學專著。

（茗晏）

# 印旨

〔明〕程遠

《印旨》一卷。明代程遠著。成書於萬曆三十年（一六〇二）。有《古今印則》本、《篆學瑣著》本。

程遠（生卒年不詳），明代篆刻家。字彥明，江蘇無錫人。工篆書，精篆刻，宗文彭、何震。董其昌曾稱：「予友程彥明爲漢篆，書與刻兼擅其美，識者方之以文壽承、何長卿。」由於明代萬曆中期，搜集和收藏秦漢印的風氣很盛，文人纂輯的集古印譜迭出不窮。其中多爲木板刊刻劣質摹古之作，大有泥沙俱下之勢。程遠針對這種現象，精選各家優秀藏印——秦漢印和明代各家篆刻佳作，摹刻成《古今印則》四册（卷），於明萬曆三十年（一六〇二）刊行。程遠在《古今印則》的凡例中說：「印學之難，固難於配合，尤難於刀法。今諸家翻刻不一，面目既非，神髓何在？茲所選者，摹勒逼真，而於原本，實稱忠臣。」譜末附治印論著《印旨》一卷。

《印旨》全文僅三百餘字，基本反映了程遠對篆刻藝術的觀點，多屬心得之言，言簡意賅。

述用筆與用刀之法云：

筆有意，善用意者，馳騁合度，刀有鋒，善用鋒者，裁頓爲法。

述篆法形、神、韻之間的關係云：

神欲其藏而忌於暗，鋒欲其顯而忌於露。形貴有向背、有勢力，脈貴有起伏、有承應。一畫之勢可擔千鈞，一點之神可壯全體。泥古者患其牽合，任巧者患其纖麗。

論字如其人云：

詩，心聲也。字，心畫也。大都與人品相關。故寄興高遠者多秀筆，襟度豪邁者多雄筆。其人俗而不韻，則所流露者亦如之。昔陳韋有《相字經》，良有以夫。

論作印如作書云：

作書要以周身之力送之，作印亦爾。印有正鋒者，偏鋒者，有直切急送者，俯仰進退，收往垂縮，剛柔曲直，縱橫舒卷，無不自然如意，此中微妙，非可言喻。

論印之章法、字法、點畫法與印品云：

印有法有品。婉轉綿密，簡繁得宜，首尾貫串，此章法也。圓融潔淨，無懶散，無局促，經緯各中其則，此字法也。清朗雅正，無垂頭，無鎖腰，無軟腳，此點畫法也。氣韻高舉如碧虛天仙游下界者，逸品也。體備諸法錯縱變化如生龍活虎者，神品也。非法不行，奇正迭運，斐然成文如萬花春谷者，妙品也。去短集長，力遵古法，如範金琢玉各成良器者，能品也。

《印旨》全文，要言不煩，道出了篆刻藝術的精髓，是一篇難得的印學論著。（洪啟輝）

# 篆學指南

〔明〕趙宧光

《篆學指南》，一卷。明趙宧光著。約成書於萬曆末年（一六一六）。有《篆學瑣著》本、《美術叢書》本。

趙宧光（一五五九——一六二五），字凡夫，又字水臣，號廣平、寒山。太倉（今江蘇太倉）人。與妻陸卿子（陸師道女）隱於寒山，足不至城市，夫婦皆有名於時。宧光讀書稽古，精於篆書。明陶宗儀《書史會要》：「宧光篤意倉、史之學，創作草篆，蓋原《天璽碑》而小變焉。由其人品已超，書迹不躡遺迹。」《吳縣志》：「（其）所著書幾數十種，尤專精字學，《說文長箋》其所獨解也。」能刻印，删周公謹《印說》爲《篆學指南》。著有《說文長箋》、《六書長箋》、《九圜史圖》、《寒山帚談》、《牒草》、《寒山蔓草》等。《明史》卷二百八十七《文苑·文徵明傳》附有著錄。

《篆學指南》爲趙氏節錄周公瑾《印說》所成，全文共十八則，正如書前自叙云：「余讀周公瑾所著《印說》，叙論精確，前輩文何多宗之。第稍嫌其繁冗，特節錄數則，語雖不多，而作印之要已備。因名之曰《篆學指南》，以貽同好云。」

此書所叙述者爲關於篆印之文字、篆法之正誤，章法之運用、運刀之法、印章源流等無不論及，語言簡

練，短小精悍。另有明楊士修《周公瑾印說删》一卷，內容與《篆學指南》相同，唯楊氏本書前多緒論一則，而趙氏本卷首有小序。（晏　茗）

# 寒山帚談

〔明〕趙宧光

《寒山帚談》，二卷，另有附錄一卷，拾遺一卷。趙宧光撰。有《四庫全書》本、《美術叢書》本。

是書依附錄《寒山金石林甲乙表》次第行文，凡二十四部，唯將「字義部一」移置於「二王全帖部十八」之後。其中甲集包括篆籀部、款識部、符印部三類，蓋因篆可上以溯古，下以明時，篆明而諸體具，故先談古文、玉筋、大篆、草篆、小篆、繆篆等；書法印法兩有可以博協，故款識次之，世不用篆而用印，自至尊而下皆然，故再次談符印，突出談古隸識、漢字法、先秦文、虎符文等便於治印者。丙集分隸部（八分、徒隸）、小楷部（二王小楷）、真書部、大書部（附署書部）、章草部（二王章草）、行楷部（二王行楷、蘭亭部）、行草部（二王行草）、狂草部等十部。此十部是本書的核心，故論說較詳。每部均記典型碑帖，對名書家進行優劣短評，指明字體間的承繼源流，間有考釋等內容。該集出語有據，內容宏富而用語精闢，記、考、評穿插靈活且相攜融洽，既廣見書法之概況，又洞窺具體書體之微妙。庚集包括二王全帖部、字義部、集王部、冒王部、書法部、評鑒部、

千文部、類聚部等八部。這些內容均是學書者不可或缺的內容。如行草爲通俗之用，故獨舉二王法帖；如臨書時必意在筆先，故將「字義部一」置此，爲明字義也；如作字無書法則如狂奔失路，故薦舉法書名著；如無有評叙則得失莫彰，故列評書名篇以較之；如千字文法書下乘有便初學，古今各家亦多作之，故簡介以相傳；再如類聚爲書法下乘，然便於俗，故將諸訣諸韻一併介紹，以供後人去彼取此。圖表所列，上行爲甲表，下行爲乙表，依功用分集，按行文順序標舉次第，上下行文字對應者有的是主從關係，有的則是甲表某部的內容提要。此書拾遺卷似是作者學書心得隨筆，分臨仿、學力（或力學）、格調、權輿、評鑒、了義、用材（或材用）等七項。這些內容雖錯亂顛倒行文，但很有一些獨到見解，幾乎涉及臨書準備、用筆、用材、碑帖、臨摹法，甚至印學等十分廣泛的內容，它們不僅對《寒山帚談》的內容有所補充，而且對初習法書者有重要的借鑒作用。書前有《寒山金石林甲乙表》。（王劍冰）

## 印經

〔明〕朱簡

《印經》（附《印章要論》）一卷。明代朱簡著。成書於萬曆四十七年（一六一九）。有《篆學瑣著》本。

朱簡（生卒年不詳），明末著名篆刻家。字修能，號畸臣，後更名聞。安徽休寧人。居黃山，愛遠遊。工

詩，與李流芳、陳繼儒等唱和。對於文字學的研究功力深厚，尤精古篆。篆刻不拘泥於時尚，印文筆意濃重，動感强，有草篆意趣；用刀，以切爲之，生澀勁辣，蒼莽峻峭；印風奇不離正，豪氣煥發。他曾對秦漢古印廣搜博覽，從萬曆二十五年（一五九七）至萬曆三十九年（一六一一）耗十四年心血摹編完成《印品》一書，是一部有評說、有考證的摹古印譜，對後世影響很大。朱簡一生在印章理論上的建樹甚多，著述頗富。著有《印章要論》、《印經》、《印圖》、《印品》、《菌閣藏印》、《修能印譜》等。

《印經》爲朱簡晚年精意之作，共爲八論，分述如次。

一、溯源。論文字之演變。

二、譜系。論述時弊的嚴重性，指出創作《印經》的原因及目的。

三、型訓。論學篆法，務須虛心博聞，下刀慎重，毋得苟且。

四、遊刃。論用刀，須有起有伏、有轉折、有輕重，各完筆意。

五、臨摹。指出學印必先博臨古印，以明古人印法。

六、纘緒。論印史，指出印始自周秦，盛於漢，濫於六朝，淪於唐宋，入元而開門户。文氏崛起，印學始昌，大家蜂起，形成流派。

七、欣賞。論古印鑒別，指出「所見出土銅印，璞極小而文極圖勁，有識，有不識者，先秦以上印也」。發前人所未發，實爲創見。

八、鍼僞。論今人妄作增減，以至謬誤百出，並曰：「工人之印以法論」、「文人之印以趣勝」，確爲心得之言。

《印經》是一部具有重要學術價值的印學著作。在這部論著中，朱簡是歷史上首先從古印中判斷出有「先秦印」的篆刻家。其次，朱簡第一次建立了印章藝術流派說，並記錄了明代印壇的流派現象。在《印經》中，朱簡還論述了以刀法表現書法美的觀點。《印經》在印學理論發展史上占有重要地位。

朱簡另一著作《印章要論》一卷，爲《印經》之姊妹篇。成書於萬曆四十七年（一六一九）。有《篆學瑣著》本。此書爲語錄體，凡四十三則，內容對《印經》有所補充，但亦多有雷同者。此書可作爲《印經》的參考書。（洪啟輝）

# 書法雅言

〔明〕項穆

《書法雅言》，一卷，凡十七篇。明項穆撰。有明萬曆刊本、《四庫全書》本、《美術叢書》本、《叢書集成初編》本、《歷代書法論文選》本。

項穆，字德純，號貞文，又號無稱子。官中書。明萬曆年間畫家、書法家、鑒賞家，與世父元淇齊名。明沈思孝《陸沉漫稿》曾評說：「德純書於晉、唐名家，罔不該會，而心摹手追者逸少，稍稍降格，亦不減率更令，故其於《蘭亭》、《聖教》，必日摹一紙以自程督，雖猛熱竺寒，不暫休頓。」著有《書法雅言》、《元貞子詩

草》。

是書內分十七篇。其一篇爲書統。篇中大旨以晉人爲宗，並力陳「人正則書正」的主張，要人掌握「必有知正書之功」。對正統的議論，則謂：「宰我稱仲尼賢於堯、舜，余則謂逸少兼乎鍾、張，大統斯垂。」、「逸少我師也，所願學是焉。奈自祝、文絕世以後，南北王，馬亂真，邇年以來，競仿蘇、米。王、馬疏淺俗怪，易知其非；蘇、米激厲矜誇，罕悟其失。斯風一倡，靡不可追，攻乎異端，害則滋甚。況學術經總論，皆由心起；其心不正，所動悉邪。……柳公權曰：心正則筆正。余則曰：人正則書正。……正書法，所以正人心也；正人心，所以閑聖道也。」其二篇爲古今。批評是古非今傾向，主張既學古法又不拘泥於古法。篇中所論偏古偏今皆爲書家之弊。「自稱能書者有二病焉：嚴搜海釣之夫，每索隱於秦漢；井坐管窺之輩，恒取式於宋元。太過不及，厥失維均。蓋謂今不及古者，每云今妍古質；以奴書爲誚者，自稱獨擅成家。不學古法者，無稽之徒也；專泥上古者，豈從周之士哉！」「宣聖曰：『文質彬彬，然後君子。』孫過庭曰：『古不乖時，今不同弊。』審斯二語，與世推移，規矩從心，中和爲的。」其三篇爲辨體。論人的性情對書體的影響，提出了防止書體偏頗的辦法。提出「夫人之性情，剛柔殊稟，手之所運，乖合互形。謹守者，拘斂雜懷；縱逸者，度越典則；速勁者，驚急無蘊；遲重者，怯鬱不飛……。」「第施教者貴因材，自學者先克己。審此二語，厭倦兩忘，與世推移，量人進退，何慮書體之不中和哉」。其四篇爲形質。論書之體態，提出臨池之士避免字態偏肥偏瘦的辦法。爲此闡述如下：「人之於書，得心應手，千形萬狀，不過曰中和、曰肥、曰瘦而已。」「猶人之論相者，瘦而露骨，肥而露肉，不以爲佳；瘦不露骨，肥不露肉，乃爲尚也。使骨氣瘦峭，加之以沈密雅潤，端莊婉暢，雖瘦而實腴也；體態肥纖，加之以便捷遒勁，流麗峻潔，雖肥而實秀也。瘦而腴者，謂之清妙，不清則不妙也；肥而秀者，謂之豐

艷，不豐則艷也。」「臨池之士，進退於肥瘦之間，深造於中和之妙，是猶自狂狷而進中和也。」其五篇爲品格。論定書之劣有五等：一曰正宗，二曰大家，三曰名家，四曰正源，五曰傍流。五等各有其具體標準。篇末教以學書上進之道：「夫正宗尚矣，大家其博，名家其專乎，正源其謹，傍流其肆乎。欲其博也先專，與其肆也寧謹。由謹而專，自專而博，規矩通審，志氣和平，寢食不忘，心手無厭，雖未必妙入正宗，端越乎名家之列矣。」其六篇爲資學。論人的先天資質和後天學習的關係。書法相同，而書迹各異，這是什麼緣故呢？這是因爲有「資分高下，學別淺深」的不同。「所以資貴聰穎，學尚浩淵。資過乎學，每失顛狂；學過乎資，猶存規矩。資不可少，學乃居先。古人云：蓋有學而不能，未有不學而能者也。」强調後天學習的重要性。後附評論一篇，評論歷代著名書家的資質與學力。其七篇，規矩。論書當有規矩，不可放縱邪僻，妄誇神奇。認爲「帝王之典謨訓誥、聖賢之性道文章，皆托書傳，垂教萬載，所以明彝倫而淑人心也」，因此當有規矩，務中和。而「古今論書，獨推兩晉，……右軍多優，體裁獨妙。書不入晉，固非上流；法不宗王，詎稱逸品？」慨嘆「自懷素降及大年，變亂古雅之度，競爲詭厲之形，暨夫元章，以豪逞卓犖之才，好作鼓弩警奔之筆」。篇後也附有一段批評文字，辨所謂梅花體之謬。其八篇爲常變。闡述字形雖變，體格不可逾之理。說明字在書寫中形體的變與不變的論證，以「夫字猶用兵，同在制勝。兵無常陣，字無定形，臨陣決機、將書審勢，權謀妙算，務在萬全。然陣勢雖變，行伍不可亂也。」予以立論。又從文字是交際工具的角度看，說明「信知真、行爲書體之常，草法乃一時之變。」而從藝術欣賞角度看，「草書別有法焉」。「隨情而綽其態，審勢而揚其威，每筆皆成其形，兩字各異其體。草書之妙，畢於斯矣。」其九篇爲正奇。論述書法之正與奇的關係，並兼述唐代真、草書體的三變，闡述了「書法要旨，有正與奇。所謂正者，偃仰頓挫，揭按照應，筋骨威儀，確有節制是也。所

謂奇者，參差起復，騰凌射空，風情姿態，巧妙多端是也。奇即連於正之內，正即列於奇之中。正向無奇，雖莊嚴沈實，恒樸厚而少文；奇而弗正，雖雄爽飛妍，多譎厲而乏雅。後論書體正奇之變。認爲「逸少一出，揖讓禮樂，森嚴有法，神彩攸煥，正奇混成矣。」而後草、行有三變。「大抵大變者，情拘於守正；好變者，意刻於探奇。正奇既分爲二，書法自醇入瀉矣。然質樸端重以爲正，剽急駭動以爲奇，非正奇之妙用也。」其十篇爲中和。此篇爲全書的中心之論，論書之中和之道，提出中和的標準，兼論唐代各名家之長。其論述爲「書有性情，即筋力之屬也。言乎形質，即標格之類也。真以方正爲體，圓奇爲用；草以圓奇爲體，方正爲用。真則端楷爲本，作者不易速工；草則簡縱居多，見者亦難便曉。不真不草，行書出焉。似真而兼乎草者，行真也；似草而兼乎真者，行草也。圓而且方，方而復圓，正能含奇，奇不失正，會於中和，斯爲美善。中也者，無過而不及是也。和也者，無乖無戾是也。然中固不可廢和，和亦不可離中，如禮節樂和，本然之體也」。「偏有所着，即非中和」。並以此爲標準，而評論了唐以來各家書法。其十一篇爲老少。論書體的老少。說明「所謂老者，結構精密，體裁高古，巖岫聳峰，旌旗列陣是也。所謂少者，氣體充和，標格雅秀，百般滋味，千種風流是也。老而不少，雖古拙峻偉，而鮮豐茂秀麗之容，少而不老，雖婉暢纖妍，而乏沈重典實之意。二老混爲一致，相待而成者也。」第十二篇爲神化。論書當有神化之功，然亦當入於規矩。「書之爲言散也，舒也，意也，如也。欲書必舒散懷抱，至於如意所願，斯可稱神。書不變化，匪足語神也。所謂神化者，豈復有外於規矩哉？規矩人巧，乃名神化，固不滯不執，有圓通之妙焉。況大造之玄功，宣泄於文字，神化也者，即天機自發，氣韻生動之謂也。」第十三篇爲心相。內容與第一篇相通。進一步論述書之心、書之相的書法大旨。從「人品即殊，性情各異，筆勢所運，邪正自形」，從而論及「書之心，主張布算，想像化裁，意在筆端，未形之相。書

之相，旋折進退，威儀神彩，筆隨意發，既形之心也。」「人正則書正。心爲人之帥，心正則人正矣。筆爲書之統，筆正則書正矣。人由心正，書由筆正，即《詩》云「思無邪」，《禮》云「毋不敬」，書法大旨，一語括之矣。」第十四篇爲取舍。論學諸家書體，當有取捨。篇中獨尊王羲之，認爲「逸少以前，專尚篆隸，罕見真行，簡樸端厚，不皆文質兩彬，缺勒殘碑，無復完神可仿。逸少一出，會通古今，書法集成，模楷大定。」而「自是以下，優劣互差」。並列舉後世書家，於王羲之書法各有得失。因此學諸家書法，當「擇長而師之，所短而改之」。後附論蔡襄、米芾書法一篇。第十五篇爲功序。論學書無近功，當循序漸進。「初學之士，先立大體，橫直安置，對待布白，務求其均齊方正矣。然後定其筋骨，向背往還，開合連絡，務求雄健貫通也。次又尊其威儀，疾徐進退，俯仰屈伸，務求端莊溫雅也。然後審其神情，戰蹙單疊，回帶翻藏，機軸圓融，風度灑落；或字餘而勢盡，或筆斷而意運，平順而凜鋒芒，健勁而融圭角，引伸而觸類，書之能事畢矣。然計其始終，非四十載不能成也。」後附論三戒三要一篇。三戒謂：戒不均與欹，戒不活與滯，戒狂怪與俗。三要謂：第一要清整，第二要溫潤，第三要閑雅。第十六篇爲器用。首先引述《筆陣圖》對紙、筆、墨、硯的論述，次引《筆勢論》中譬之師旅，說明器之爲用在書法中的重要性。第十七篇爲知識。論書之鑒賞。「故論書如論相，觀書如觀人，人品既殊，識見亦異。」鑒別書蹟「有耳鑒、有目鑒、有心鑒。若遇卷初展，邪正得失，何手何代，明如親睹，不俟終閱，此謂識書之神，心鑒也。若據若賢有若帖，其卷在某處，不恤貨財而遠購焉，此盈錢之徒收藏以誇耀，耳鑒也。若開卷未玩意法，先查跋語誰賢，紙墨不辨古今，只擄印章孰賞，聊指幾筆，虛口重贊，此目鑒也。」「評鑒書蹟，要訣何存？溫而厲，威而不猛，恭而安。」全書觀點明確，論說清晰，皆係作者研究所得，且大多精闢深切。惟獨尊王羲之而貶斥蘇、米，不免有所偏頗。（侯占虎）

# 清秘藏

〔明〕張應文

《清秘藏》，二卷。明張應文撰。現有《述古叢鈔》第一集本、《藏修堂叢書》第三集本、《真蹟日錄》附刊本、《美術叢書》本、《四庫全書》本、《知不足齋叢書》本。

張應文，生卒年不詳，字茂實，號彝甫，又號被褐先生，江蘇崑山人。博綜古今。與王世貞相友善。自嘉定徙居長洲，搜討古今法書名畫，奇琛異寶，就平生所見，一一題識。

是書由張應文之子張丑潤色成書，取元倪瓚「清秘閣」意爲書名。上卷分二十門：一、論玉，二、古銅器，三、法書，四、名畫，五、石刻，六、窰器，七、晉漢印章，八、硯，九、異石，十、珠寶，十一、琴、劍，十二、名香，十三、水晶、瑪瑙、琥珀，十四、墨，十五、紙，十六、宋刻書册，十七、宋綉刻絲，十八、雕刻，十九、古紙絹素，二十、裝褫收藏。下卷分十門：一、鑒賞家，二、書畫印識，三、法帖原委，四、臨摹名手，五、奇寶，六、斫琴名手，七、唐宋錦綉，八、造墨名手，九、古今名論目，十、所蓄所見。在論法書中，專述書法真迹的欣賞與鑒定，指出「欲觀古法書，當澄心定慮，勿以粗心浮氣乘之。先觀用筆結體，精神照應；次觀人爲天巧真率造作，真僞已得其六七矣；次考古今跋尾，相傳來歷；次辨收藏印識、紙色絹素，而真僞無能逃吾鑒中矣」，皆爲經驗之談。

對摹本的鑒定，指出「得其結構而不得其鋒芒」者往往爲摹本，而臨本則「得其筆意而不得其位置」，集書則「筆勢不聯屬，字形如算子」。對墨色的鑒定，指出「古人用墨，無論燥潤肥瘦，俱透入紙素。後人僞作，墨浮而易辨」，是鑒定古字畫的常識。在論石刻中專述碑帖的鑒定，指出先觀字法、刻手，次觀拓法、紙墨色澤，墨色「堅如漆，手揩不汗者，真古也；微抹之而滿紙染黑者，僞拓耳。」論漢晉印章專賞古印。論硯主要講端硯鑒定之法。論紙列中外名紙四十餘種。論墨述試墨之法，指出「墨以口有鋒刃而無泡者爲貴」。論古紙絹素及裝褫收藏亦爲書家及書畫愛好者所必備的知識。下卷多叙史事，其中叙鑒賞家收歷代書畫鑒賞名家上自張華下迄清陸會共一百七十八人，只列名字，無傳記。叙書畫印識收各代收藏卷名，對米芾用印所記較詳。叙法帖原委專錄彙帖，收《淳化閣帖》、《太清樓帖》、《絳帖》、《潭帖》、《二王帖》、《升元帖》、《秘閣續帖》、《戲魚堂帖》、《武岡帖》、《蔡州帖》、《星鳳樓帖》、《甲秀堂帖》、《黔江帖》、《泉帖》、《群玉堂帖》、《家熟帖》、《寶晉齋帖》、《雪溪堂帖》等二十種，並注各著編摹者。後錄《蘭亭一百十七刻》目。叙臨摹名手只舉唐代歐、褚，北宋老米，明代徵仲父子而已。叙造墨名手錄陶九成《輟耕錄》及何遵《春渚紀聞》所載歷代墨工，指出明代以羅小華鹿角膠墨爲第一，龍柱次之，華山松又次之。此書多採前人舊說，而不注所出，然於收藏裝褫等言之最詳，多有可取之處。（王劍冰）

# 書法離鉤

〔明〕 潘之淙

《書法離鉤》，十卷。明潘之淙撰。有明天啓刊本，《惜陰軒叢書》本、《四庫全書》本、《叢書集成初編》本。潘之淙，字無聲，號達齋，明末錢塘（今杭州）人。生平事蹟不詳。據書中王道焜序云，潘「飲白水，讀古經，爲郡中奇男子」，精於書道。

書名「離鉤」二字，出自佛家語「垂絲千尺，意在深潭，離鉤三寸」。意取「深於法者，而後可與離法，又必超於法者，而後可與進法」。書前有葉秉敬、王道焜兩序及天啓丁卯自序。此書主旨在於闡述名家書法，以期後人在學得前人書法基礎上有所前進，有所創造。是書彙集前人論書舊說，凡八十二篇。

卷一有十五篇。「原流」篇，概述文字的產生、六書及文字的演變。「六義」篇，講文字的六書，即象形、指事、會意、諧聲、假借、轉注。「四學」篇，謂：「文字之學有三：其一體制，曰點畫縱橫也，其二訓詁，曰稱謂古今雅俗也，其三音韻，曰清濁高下也，殆後篆隸變而行楷興，復有論格勢諸書，是謂四學。」這是將語言文字學與書法混同，不足取。「證非」篇，辨文字六書名實問題，與書法關係不大。「述傳」篇概述諸書體。「古文」、「小篆」、「八分」、「隸書」、「飛白」、「行書」、「急就」（章草）、「草書」各篇講諸書體緣起、體勢、其間關係及

傳承等。

卷二有十二篇。「取法」篇，言：「學貴取法，則可以見古人於寸楮，而臻於妙。」並引述先賢之語及先賢之事證之。這也是《書法離鉤》一書編纂的目的。「初學」篇，講初學者須知。「執筆」篇，講執筆之法。「操手」篇，講執筆運筆之法。「用筆」篇，講用筆法。「筆鋒」篇，講用筆法。「定心」篇，講心先乎手之理。「知道」篇，講心、手、筆諧調和一之理。「從性」篇，講作書時當凝心靜氣之理。「適志」篇，講作書時筆、紙、硯、墨水當適意，且應在天晴心舒、手順目明之際。「解悟」篇，講只有心感於物，所書之字方有意象。「記異」篇，記俗傳怪異事，皆無稽之談。

卷三有十一篇。「學篆」、「學隸」、「學楷」、「學行」、「學草」各篇，講學習諸書體之要領。「論寫」篇，講筆勢。「論血」篇，以血喻水、墨，講筆法與水、墨的關係。「論骨」篇，講手之大指骨的運動與字之骨的關係。「論筋」篇，言字之筋是筆鋒，講作書時筆鋒的運轉技巧。「論脈」篇，講字的脈絡（章法）。

卷四有十一篇。「體式」篇，講諸書體的體式。「形狀」篇，講作字當求其儀態、意象。「氣勢」篇，講作字當求其精氣神。「布置」篇，講結字要領。「運用」篇，講字的筆畫、部件的搭配及字與字間的章法。「肥瘠」篇，講字體的肥瘦。「方圓」篇，講字體的方圓。「遲速」篇，講運筆遲速得當。「勁軟」篇，講筆勢的剛柔當根據書體和筆畫的不同而不同。「結構」篇，依具體字例，講某一筆畫在此字中應取的形勢。「弊病」篇，講作書當避免的種種弊端。卷末附《楷書金科》，爲作楷書的口訣。

卷五有十七篇。「鍾意」篇，先列「梁武帝觀鍾繇十二意」：一曰平，橫也；二曰直，縱也；三曰均，閑也；四曰密，際也；五曰鋒，末也；六曰力，骨體也；七曰輕，屈折也；八曰補，不足也；十曰損，有餘也；十一曰巧，佈

置也，十二曰稱，大小也。後以「張長史問，顏魯公答」的形式，對爲何「平謂橫」之類逐一解釋。「瓘法」篇，即張懷瓘《用筆十法》，講用筆結字法。「心頌」篇，首題「隋僧智果《心成頌》，內容是用筆結字要訣，如「迴轉右肩，宣高尚等字也，長舒左足，其貝真等字也」之類。「綱目」篇，首句爲「永字八法，綱領所全」，以下是有關歌訣。「一側」、「二勒」、「三弩」、「四趯」、「五策」、「六掠」、「七啄」、「八磔」諸篇，具體講永字八法。「點例」篇，講各種點的書法，有散水法、烈火法、曾頭法、其腳法、衰筆（命令下一點）法、烏字法、宀頭法、暗築（月其字中兩點）法。「畫例」篇，講橫豎的書法，有偃法、仰法、平法、士法、三法、匚法、向背（二豎併者）、一法、懸針法。「句例」篇，講各種鉤的書法，有句弩法、句裹法、丁字法、戈法、背拋（乙乚）法、風凡法。「撇例」篇，講各種撇的書法，有撇法、彡法、人法、重複（多）法。

卷六有七篇。「篤學」篇，舉列先賢矢志學書之事。「臨書」篇，講臨書之法。「摹書」篇，講摹書之法。「書丹」篇，講丹書之法及用途。「辨惑」篇，列舉因年代久遠或書家不同而造成的異體字、誤字等現象。「先後」篇，講筆順。「誤寫」篇，糾正錯字。「利器」篇，講筆、硯、墨、紙等書寫工具的作用、選擇和使用。

卷七僅有「品題」篇，評論諸家書法。後附袁昂《古今書評》，亦評古今書法。又附舊評書家三品名單，其中上品列三十九人，中品列七十四人，下品列一百三十人。

卷八僅有「賞鑒」篇，講賞鑒辨識古人墨迹之法，列舉事例。

卷九有五篇。「法帖」篇，按古籀篆、隸書、真書、行書、草書五部分列舉八十幾種法帖。「原筆」、「原墨」、「原硯」、「原紙」四篇，分別講筆、墨、硯、紙的資料、產地、特點、制作、選用等。

卷十僅「切韻」篇，內容與書法無涉。

余紹宋《書畫書錄解題》評《書法離鉤》曰：「是編分類破碎支離，漫無統系。」「皆輯錄舊文而成，其中僞書不能辨別，出處不盡注明，且多屬於小學而與書法無關之文。」此書雖如所評，然畢竟保留了大量他書未載的資料，具有研究書法的參考價值。（侯占虎）

# 書指

〔明〕湯臨初

《書指》，二卷。明湯臨初撰。有明刊本、《六藝之一錄》本。

湯臨初，生卒年及生平事蹟不詳。

全書分爲上下兩卷，上卷十二則，下卷十一則。書中崇尚書法古樸自然，認爲「書貴質不貴工，貴淡不貴艷，貴自然不貴作意。質非鄙拙之謂也。」「自然非信字放意之謂也，不事雕琢、神氣渾全、險易同塗、繁簡一致是已。大凡古人書，初覽似少意味，至於再至於三，精神益生，出没始見。近世書，伸紙一目，殊覺可喜，展玩稍久，疵類畢陳。此何故焉？今之浮俗者多，古之沉著者勝也。」「學書而不窮篆隸則必不知用筆之方，用筆而不師古人則必不臻神理之致」。「字有自然之形，筆有自然之勢；順筆之勢則字形成，盡筆之勢則字法妙，不假安排，目前皆具。鍾、張以來，唯右軍以超悟得之，故行草楷則種種入神」。崇尚右軍書法，評其書法

曰：「漢魏之書樸茂猶在，右軍承之，可謂鬱鬱乎盛矣」！「右軍書於發筆處最深留意，故有上體過多而重，左偏含蓄而遲，蓋自上而下，自左而右，下筆既審，因而成之，所謂文從理順，操縱自如，造化在筆端矣。故不雕琢而新，不揮霍而遒，手舞足蹈不害爲傾欹，冠裳佩玉不病其拘檢，奇形異狀不失於縱誕，冲玄平淡不流爲枯槁，若化工之於萬類，濃纖質野，各極其趣，而特因物賦之而已。故人見其字體一成若不可易，不知右軍能極盡其自有者耳。想其平生不出以示人，有子如子敬尚欲俟其自悟，故子敬書豪爽迭岩，特以求勝於父政，不知坐此乃爲失之也。豈家鷄是厭，固不如好野鶩者耶？真大醉之言，可謂痛著一鞭矣。而子敬竟不悟才固有獨至者也，況後世乎？」據此而「論書一以右軍諸家」。在評論唐及以後諸書家時曰：「唐諸書家，當以虞永興稱首，歐、褚、薛正相次。永興廟堂真書，圓秀渾成，深得右軍三昧。率更用筆，極爲不苟，警策奇峭，其所獨得，唯於起止轉折處頗露圭角，晉人之法於是小變矣。褚河南雅尚姿媚，其用筆又異率更，蓋是手指轉動，筆鋒雕琢而成，嬋娟羅綺，溢紙動心，而古法之亡過半矣。觀米氏父子沿襲余波，不待末流，始爲申韓也。」「唐自歐、虞、褚、薛而下，迨乎顏、柳，亦猶詩之有晚唐矣，二公見前代作者法度森然，不師其意而泥其迹，乃創作一體，務以雄健加人，遂使晉魏蕭散溫潤之風一切委地。」認爲「宋人評書猶其論詩，多不可據，餘無論也。蘇、黃、米三公可謂博觀深詣矣，乃其言不能無弊。」對趙孟頫、懷素、程邈之書也有所評論。作者評書，自成一體，也不乏精到之論；然其以古律今，不免有過當之處。

書中在執筆、運筆、筆意、筆勢、骨法與肉法、大小字法及書法鑒賞等方面也都有精到之論。如論骨法、肉法：「字本無分骨肉，自《筆陣圖》傳，後世乃屑屑爲言。不知骨生於筆，肉成於墨，筆墨不可相離。骨肉何所分別？人多不悟作書之法，乃留意於枯槁生硬以示骨，效醜於濃重臃腫以見肉，二者不可得兼并其一體

而失之。不知古人之書輕重得宜，肥瘦合度，則意態流暢，精神飛動，衆妙具焉。何骨何肉之分也？唐文皇識子敬之無骨，不言多肉，意亦可見。故評書者但當以枯潤勁弱爲別可矣。」又論鑒賞書法之要爲：「論書者先觀氣，次觀神，而後論其筆之工拙。世固有筆工而神氣不全者，未有神氣既具而筆猶拙者也。作書既工，於用筆以漸至熟，則神采飛揚，氣象超越，不求工而自工矣。神生於筆墨之中，氣出於筆墨之外；神可擬議，氣不可捉摸；在觀者自知之，作者並不得而自知之也。」

余紹宋《書畫書錄解題》謂《書指》「雖寥寥數篇，而言書法頗多深切之論」。（侯占虎）

# 書法約言

〔明〕宋曹

《書法約言》，一卷。明宋曹撰，有《昭代叢書》本、《美術叢書》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

宋曹，（生卒年不詳）。字彬臣（或作邠臣），號射陵，又號耕海潛夫。江蘇鹽城人。明崇禎時官中書，爲明末清初時書法家，因入清後隱居不仕，自稱遺民，故對其所屬年代以明仕注之。工詩善書。

是書爲一部綜述書法基礎知識、技法、書體變遷源流等旨要之作。不作浮詞，簡明扼要，所論均切實精到，足可依之爲法。全書分爲「總論」、「答客問書法」、「論作字之始」、「論楷書」、「論行書」、「論草書」等篇。

「總論」概述學書之法，講述執筆法，强調下筆有由，執筆中應正確處理心、腕、手的關係，做到「意在筆先」。講述運筆的起止、緩急、虛實、輕重、映帶、回環、轉折、偏正，藏露、神形等。指出「書法之要，妙在能合，神在能離」，「常使意勢有餘，字外之奇，言不能盡」。對於初學書者，當「學而思，思而學，心中若有成局，然後舉筆而追之。似乎了了於心，不能了了於手，再學再思，再思再校。始得其二三，既得其四五，自此縱書以擴其量」。又用許多生動的物象作譬喻講述了行、草書執筆、運筆的要領，及楷、草書體勢的差別。爲說明「形質不健，神彩何來」的關係，指出筆意：「用骨爲體，以主其內，而法取乎嚴肅；用肉爲用，以彰其外，而法取乎輕健。」「筋骨不立，脂肉何附？」「筆意貴淡不貴艷，貴暢不貴緊，貴涵泳不貴顯露，貴自然不貴作意」等要義。在「答客問書法」篇篇末，自謂借問答形式推演《筆陣圖》和虞禮《書譜》之意，以期使讀者「一見了然」。篇中簡要介紹了一些用筆構字之法。對「執、使、轉、用」、淹留勁疾、質妍、虛滿等學書之要，均作充實的闡述。最後說：「故志學之士，必須到愁慘處，方能心悟腕從，言忘意得，功效兼優，性情歸一，而後成書。」「論作字之始」篇，簡述文字之始及書體演變之迹。但內容多爲摭拾陳言，並無新意。「論楷書」篇講述楷書的法度要領以及大楷、小楷各字作法。認爲：「作楷先須令字內間架明稱，得其字形，再會以法，自然合度。然大小、繁簡、長短、廣狹，不得概使平直如算子狀，但能就其本體，盡其形勢，不拘拘於筆畫之間而過其意趣，使筆筆著力，字字異形，行行殊致，極其自然，乃爲有法。仍須帶逸氣，令其蕭散，又須骨涵於中，筋不外露，無垂不縮，無往不收等。」同時，指出習熟不拘成法，自然妙生。批評了「有唐以書法取人，故專務嚴整，極意歐、顏。歐、顏諸家，宜於朝廟誥敕；若論其常，當法鍾、王及虞書。《東方畫贊》、《樂毅論》、《曹娥碑》、《洛神賦》、《破邪論序》爲則，他不必取也。」「論行書」篇認爲：「凡作書要佈置、要神采。佈置本乎運心，神采生於運筆，

真書固爾，行體亦然。」「所謂行者，即真書之少縱略。後簡易相間而行，如雲行水流，穠纖間出，非真非草，離方遁圓，乃楷隸之捷也。務須結字小疏，映帶安雅，筋力老健，風骨灑落。字雖不連而氣候相通，墨縱有餘而肥瘠相稱。徐行緩步，令有規矩，左顧右盼，毋乖節目。」「又有行楷、行草之別，總皆取法右軍《禊帖》、懷仁《聖教序》、大令《鄱陽》、《鴨頭丸》、《劉道士》、《鵝群》諸帖，而諸家行體次之。」

「論草書」篇，首述草書興起、發展與傳承，次述草書體勢特點和用筆要領。指出：「種種筆法，如人坐卧、行立、奔趨、揖讓、歌舞、擘踊、醉狂、顛伏，各盡意態，方爲有得。」批評那種「行行春蚓，字字秋蛇，屬十數字而不斷，縈結如游絲一片」的書法，「乃不善學者之大弊也」。認爲「草體無定，必以古人爲法，而後能悟生於古法之外也。悟生於古法之外而後能自我作古，以立我法也。」全書所述以及論楷、行、草書專章，所論允當精到，學書者當以之爲圭臬。（侯占虎）

# 法書通釋

〔明〕張紳

《法書通釋》，二卷。明張紳撰。有《夷門廣牘》本、《叢書集成初編》本、影印《善本叢書十種》本。

張紳，生卒年未詳。字士行，又字仲紳，自稱雲門山樵，亦稱雲門遺老。山東濟南人，曾仕浙江布政史。

有才略，談辨縱橫，能作篆書，善寫墨竹，精於鑑賞，詩文亦自稱一家。

《法書通釋》集前人之論，分上、下二卷，對晉唐以來書家的論述加以例釋、說明、分析、歸納、闡述、類聚、尋法，屬辭比事，以類相從，以期後學者衆學旁通，提綱會要。上卷爲八法篇第一、結構篇第二。下卷爲執使篇第三、篇段篇第四、從古篇第五、立式篇第六、辨體篇第七、名稱篇第八、利器篇第九、總論篇第十。

八法篇認爲此法「誠以所用，該於萬字，墨道之最，不可不明」，並援引崔子玉《八法陰陽遲速論》、顏魯公《八法頌》、柳柳州《八法頌》、張懷瓘《評書藥石論》之語，對永字八法各種用筆予以詳細闡釋。結構篇，認爲「不有結構，安可成形」？緩引梁武帝《觀鍾繇書十二意》、顏魯公《述張長史筆法》右軍論述、陶隱居之見，智果《心成頌》、歐陽率更《傳授訣》、張懷瓘《論用筆十法》、盧攜《臨池訣》、林罕《翰林隱術》、姜堯章《變通異訣》、陳伯敷《三昧結構式》、《三昧形勢式》等爲之歸納說明。執使篇，闡明孫過庭的執、使、轉、用之說，先引姜堯章對執使、轉、用的注釋，後引蔡邕《九勢》、李斯《用筆論》、《翰林禁經》、《翰林密論》、陳伯敷《執筆法》、及右軍、唐太宗、褚河南、虞世南、韓方明、盧攜、張敬玄、張懷瓘、李華、林韞、李後主、蘇子瞻、鄭子經等名家名著有關論述，加以闡述。篇段篇，敘述情性、變化、風神之旨，認爲寫字正如作文，有字法、章法、篇法，終篇結構首尾相應，故云「一點成一字之規，一字乃終篇之主」，並引張懷瓘、智果、張彥遠、張敬玄、蔡希綜、姜堯章、陳伯敷、孫過庭、宋高宗、黃希先和《書學纂要》等名家名著旨要予以尋法。立式篇，講述起伏、向背、開合、映帶，具此情狀以生，形勢以定，始可言書，擇漢、魏、晉、唐各朝書蹟的優秀者，按真行草書以類從，列爲十等。辨體篇，詳述書體源流，辨明各種書體的特點及其間的演變軌蹟。名稱篇，將搜集到的關於八法的不同名稱，按點、橫、豎、趯、戈、撇、波之序分別列出，以供學書者備考。利器篇，講述筆墨，並引衛夫人、王右

軍、李陽冰、柳諫議、宋高宗、米南宮、姜白石、陳伯敷，及《翰林禁經》、《硯錄》所論，詳述其用法、性能、效果。總論篇，爲諸篇之綱要，引蔡邕、右軍、虔禮、歐陽詢、張懷瓘、黄魯直、蘇子瞻、姜堯章、陳伯敷、董内直各家之説及《翰林禁經》、《翰林密論》所論，講述學書之法，闡述通釋之本義。如姜堯章云：「一須人品高，二須師古法，三須紙墨，四須險勁，五須高明，六須潤澤，七須向背，八須時出新意。」又如陳伯敷對斂、險、麗的解説，皆有見地。全書間有己見，足爲卓識。（侯占虎）

# 書法粹言

〔明〕汪挺

《書法粹言》，一卷。明汪挺編。有《學海類編》本、《美術叢書》本、《叢書集成初編》本。

汪挺，字無上，號爾陶，明代嘉興（今浙江嘉興）人。崇禎時進士，福王時官至户部主事。有《會城遺稿》傳世。善書法，清代吳修在《昭代尺牘小傳》中評其書法曰：「書似率更，小楷尤工。」

《書法粹言》内容皆是摘錄前人論書之語，以時代爲序，彙集成編。摘錄内容是：蔡邕《書説》、蔡邕《石室神授筆勢》、鍾繇《用筆説》、衛夫人《筆陣圖》、王右軍《筆陣圖後》、《勸學》、王右軍《書説》、王右軍《論書》、唐太宗《筆意》、《書評》、隋釋智果作《心成頌》、《唐人論書》、顔魯公傳《張長史十二意筆法》、歐陽率更《書

訣》、歐陽率更《付善奴訣》、虞世南《筆論》、歐陽率更《三十六法》、孫過庭《書譜》、張懷瓘《用筆十法》、張懷瓘《評書》、徐浩《論書》、米元章《論書》、蘇東坡《書説》、黄山谷《書説》、劉正夫《論書》、歐陽修《試筆錄》、朱文公《書字銘》、姜堯章《續書譜》、趙子固《論書法》、《翰林粹言》、徐鉉小傳、董内直《書訣》、朱文公《評書》、劉有定《論書》、趙松雪《蘭亭十三跋》、鄭子經《古學篇》、《墨池通錄》翰墨良規、《文房四譜筆勢下》、豐道生《筆訣》、楊慎《丹鉛總錄》、《翰林禁經九生法》、張敬元《論書》。

余紹宋《書畫書錄解題》謂是書摘采殊嫌簡略，又多僞編，别擇殊未精當。其所取材俱不出宋陳思之《書苑精華》。因此，對此書，應參見他書對照使用。（侯占虎）

# 大書長語

〔明〕費瀛

《大書長語》，二卷。明費瀛撰。有《高昌秘笈甲集》本。

費瀛（生卒年未考），字汝登，晚號藝林譽夫，浙江慈溪人。少承家學，工古文辭，精研書法。生平其他事迹不詳。

是書乃大書書法之大全。古人法書著述甚多，但罕有專爲大書而述其法者，此書實補藝林之闕。卷一

爲正心、識字、師授、心悟、通變、結構、真態、神氣、乘興、貴熟等十則。卷二爲署書、堂扁、綽楔、鑒定、鐫漆、原古、客問、紙説、筆説、墨説、硯説等十一則。他認爲「草書千字敵楷書十字，楷書千字不敵大書一字，愈大愈難。」故主張爲大書者當先端正認識。一則「學書自做人始，做人自正心始」；二則要深明六書之義，「惡有扁署而可作別字」；三則從明師指授八法、八病、運筆捽襟等法；四則「機巧由於心悟，所悟乃能造微」；五則「不可專習一體，須遍參諸家，各取其長而融通變化」。以上五則是爲大書者首先要具備的條件。書寫時須先經營位置，字型、間架、筆畫等要相適、相配合。要盡字之真態而勿參己意。要「大字惟尚神氣，形質次之，最忌修飾」。要「乘興趣乃克臻妙。非興到不書」。要「心不厭精，手不厭熟」。要「筆下自然，應規人矩」。以上各則，多關聯筆法，是爲大書者必須注意的事項。署書、堂扁、綽楔、鐫漆、鑒定五則，叙述了各種大字不同的書寫方法，尤强調鑒定五則，主張切不可蔑疾忌醫，應過得衆人眼，始放老夫心」。原古一則，叙述歷代書法之流變，强調大書必須各極其旨，一字之中諸法兼備。客問一則，是叙述大書筆法的訣要，謂「字貴正鋒，操筆要直，以點畫爲形質，使轉爲情性，體執有向背，氣脈相聯屬。至於紙説、筆説、墨説、硯説四則，皆從便於大書角度來叙述，爲全面掌握大書作法提供器用的相輔條件。此書所論大書技法和書家必備的知識，實有助於提高書家或學寫大書者的視野。在古代書論中是少見的著述。（張興文）

# 書法正傳

〔清〕馮武

《書法正傳》，十卷。清馮武撰。最早的版本是康熙—雍正年間世多堂鐫版，乾隆五十年有楊岱重刊本。之後有道光八年文淵堂將此書與吳繩年《端溪硯志》合刻的名爲《書法端溪》本、同治十一年嘉興大魁堂刊本、日本東京松山堂書店刊本、《四庫全書》本、掃葉山房石印本、商務印書館《萬有文庫》鉛印排本、世界書局本、北京中國書店影印本、臺灣商務印書館本、上海書畫出版社崔爾平點校本等。

馮武，生卒年未考。約爲明末清初時人。字寶伯、號簡緣。常熟人。其父知十與其叔馮班（字定遠，號鈍吟）、舒，皆以藏書名高鄉里。武從其叔馮班學詩、書、篆刻，並傳其法而名重當代。武以八十一歲高齡館於蘇州繆曰芑家。在繆支持下，採自日常所見所聚的書學知識論著如《法書要錄》、《翰林要訣》、《書法三昧》、《書苑精華》、《墨藪》、《王氏書法苑》、《書史會要》等多種專著，並以論楷書之法爲主而輯成此書，名爲《書法正傳》。馮武在《清史列傳》中有「武善書，著有《書法正傳》二卷」之語。

是書總目前自序，說明成書緣起和以嘉惠後學爲目的的編著主旨。次列凡例，說明所輯是以正書爲主，並細加補注。而篆、分、草書皆略。在撰輯時鑒於昔人講說書法，或各據所見，或多著浮詞，使初學無從擇取，

因之而提要鉤玄，非緊要者一語不載，所關切者寧取屢見。又鑒於書法之書，最苦於引用者不肯全載，但字字珠玉者如虞永興《筆髓》、孫過庭《書譜》、張懷瓘《玉堂禁經》等，爲資助後學而全錄不遺。書中所輯《名迹源流》一卷，是因晉唐名迹所存無幾，後代翻刻不可勝計，以此經核其真贋，溯其存亡，以便稽考。書中還錄其先伯鈍吟公之《鈍吟書要》，認爲其作「言言中的，字字探微」。本書未錄古今書評之類著述，「因書多難載」，但希讀者「皆當留意」。全書所輯，首列陳繹曾《翰林要訣》。此書錄爲：第一執筆法：指法、腕法、手法、變法；第二血法：蹲、駐、提、按、捺、過、搶、衄；第三骨法：提、縱；第四筋法：字法、指法；第五肉法：字法、附用筆分數、通論紙墨硯；第六平法：偃、仰、平、勒；第七直法：垂露、懸針、鄉、背、努、僮；第八圓法：點、撇、捺、策、趯、勾、方；第九方法：八面、九宮、結構、均方；第十分布法：布方、映帶、變換、體樣；第十一變法法：情、氣、勢；第十二法書：真、行、草、諸帖。次列無名氏《書法三昧》。此書目錄爲《書法題辭》：內列一、下筆；二、布置；三、運用：點之祖、畫之祖、短畫之祖、豎畫之祖、鉤之祖、撇之祖、短撇之祖、捺之祖等目和《爲學綱目》、《結構》各篇。書後選附《衍極》的《至樸篇・書法流傳》。次列雪菴李溥光造《永字八法》。此書目錄爲八法解、把筆八法、運筆八法、永字八法、八病、永字散形、永字結構、三十二勢、八病勢、八法分論、顏魯公八法頌、柳宗元八法頌。書中多用字形、筆畫的圖例解說。又次列李淳《大字結構八十四法》。此書在以四字爲例，以開字法之奧而詳列結構八十四法之前，有叙其集成經過的進呈表章，繼列若天覆（宇宙宮官）、地載（直且至里）等八十四法字例和下列解說之後有一短《論》，說明字形雖有千百億萬之不同，而結構「亦不出乎此法之外也。若夫筋骨神氣，須自書法精熟中融通變化，久則自然有得，非但拘拘然守此成法爲也」。次又列《纂言》（上、中、下）三篇，爲節錄、摘選和全錄各家論書之作。並在所錄各篇之後，大部份皆附

有「簡緣云」的評注。《纂言上》所錄篇目如下：李斯用筆法 簡緣云：「此段似說正書，非論玉箸，疑未必是斯言也。」蕭何筆法 簡緣云：「亦未說著痛蚌，但就唐太宗餘意而爲之，鄭侯恐無此言」。蔡邕書說、蔡邕石室神授筆勢 簡緣云：「八體之中有疾有澀。豈疾則疾，不疾則失勢，宜澀則澀，不澀則病生。疾徐在心，形體在字得心應手，妙出筆端。」鍾繇筆法、晉衛夫人筆陣圖 簡緣云：「知此方可寫正書。」王右軍題衛夫人筆陣圖 簡緣云：「此篇非右軍不能道。」王羲之論書 簡緣云：「非自道，必不能如此之確而妥。」王右軍筆勢論 簡緣云：「此篇孫過庭極言其僞，張彥遠亦棄而不錄。獨圖子發《書苑精華》首列此篇，朱長文《墨池篇》亦云恐是後之學者所作。然其中不無要言，故存之。」右軍書法 簡緣云：「閱此則知唐宋人所說，皆原於此，故不以其重出而並錄之。」又筆陣圖 簡緣云：「按《筆陣圖》與前篇不同，歲月亦異。蓋永和十二年所作，是右軍《題衛夫人〈筆陣圖〉後》者也。九年所作，是右軍與子敬者也，故並存之。」右軍述天臺紫真傳授筆法、王僧虔筆意贊、梁武帝答陶貞白、隋釋智果心成頌 簡緣云：「其說多有重見，但其人在隋唐之際，言之所始，故存之。」（撰者注：此文中有簡緣夾注，從略）。唐太宗論書 簡緣云：「雖重骨力，而結體不妥，則骨力反見其怪。」唐太宗論筆法 簡緣云：「此篇最明白最要緊。」唐太宗筆意 簡緣云：「一語道破。」唐太宗指意 簡緣云：「本者，筆畫也。」歐陽詢書法 簡緣云：「此與右軍大同小異，此是最要語，何妨再見。」歐陽詢付善奴訣、張懷瓘用筆十法、張懷瓘論行篇、張懷瓘論執筆、張懷瓘評書、李陽冰筆法、東海公璹筆法、李華論書、盧儁臨池訣、張旭傳永字八法並五畫軌則 簡緣云：「按此八句，書家皆作柳宗元語，不知其本出於張旭也。蓋宗元傳八法於皇甫閎，閎傳之徐浩，浩傳之旭，古人授受淵源，毫髮不亂如此。」筆法〔門〕 撰者注：簡緣在文內十門各門之後均有評注從略。古今傳授筆法、元嶒嶒子山《九生法》 簡緣云：「果然要寫好字，此亦不可不講。」韓方明執筆五法、陸希聲傳筆法、柳公權筆諫、鄭子經天五篇、林韞撥鐙說 簡緣云：「按此段恐是後人所增，然其言有系，故存之。」釋棲霞論書、韋榮宗論書、張敬玄論書、李後主書述、徐鉉小篆、翰林粹言、東坡書說、劉正夫論書、米元章論書、山谷論書、書旨 簡緣云：「生而熟者人知之，熟而生者，則未之知也。不惟他人不知，即趙松雪亦不知。」趙子固論書法、董內直書訣 撰者注：文內屋漏痕、印印泥、錐畫沙等處皆有簡緣評注。略。劉有定論書 簡緣云：「此隸楷之所以發源於小篆也，不然，而何以必要正鋒？然則今之以側取妍者，皆異端也。學書者斷斷乎不可使邪魔外道，盤踞胸中，使終身陷於妖俗而不自知也。戒之哉！戒之哉！」趙子昂蘭亭跋、論隸之誤。《纂

言中》所錄篇目如下：梁武帝觀鍾繇書法十有二意、蕭子云十二法（撰者注：此十二法只列一曰潔，二曰空等，簡緣對此作了詳注，文字較多，如對一曰潔，注爲「如印印泥，筆畫圓淨也。」認爲此十二法比長史更覺周密。又謂此十二法與張旭十二意大同小異。於此不一一詳錄其注。）顏魯公傳張旭十二意筆法（簡緣云：「此即所謂意外十二巧妙也。真書家不傳之祕。魯公自述如此而後得之。噫，古人之難如此，後學視爲易易而忽之。何也？）徐浩書法論、虞永興筆髓、歐陽率更書三十六法（撰者注：簡緣在三十六法中，只對「左高右低，左短右長」、「編」兩法後有注。）張懷瓘玉堂禁經、翰林密論用筆法二十四條（簡緣云：「《玉堂禁經》、《翰林密論》兩篇，書家多不全載，此正是功夫細膩處，其中雖多同處，然各有發揮，余故不以其重複而並錄之。」同時還有黃長睿《東觀餘論》注：「流俗言作書皆欲懸腕，而聚指管端，真草必用此法乃善。予謂不然。逸少書法，有真一、行二、草三，以言執筆去筆附遠近耳。今筆不過五寸，雖作草書，必在其三，而真行彌近。今不問真草，必欲聚指管端，乃妄論也。觀晉宋及唐人畫圖，執筆未嘗若此，可破俗之鄙說。」簡緣又對此注云：「此老成之言，但腕不可著案。」）《纂言下》所錄篇目如下：晉衛恒四體書勢、張懷瓘十體書斷（撰者注：簡緣在文中夾注多處。從略。）唐孫過庭書譜、宋姜白石續書譜、國朝豐道生筆訣（簡緣云：「所以然者，以今人不知篆籀之理，來處淺俗，所以愈趨愈下也。」）列《纂言》之後，爲馮武採摘羊欣《采古來能書人名》、張懷瓘《書斷》、朱長文《續書斷》、竇臮、竇蒙《述書賦并注》、鄭杓《衍極》、陶宗儀《書史會要》等書編錄《書家小傳》，起自秦李斯，截至明董其昌，即秦時三人、漢時十一人、三國時三人、晉時五人、南朝宋一人、南朝齊一人、南朝梁一人、南朝陳一人、唐時二十七人、五代時二人、宋時十三人、元時四人、明時四人，計七十五人。繼《書家小傳》之後，又輯有《書家品藻》，實爲選錄《書法離鈎》，內載朱長文論品藻、庾肩吾書評、張懷瓘書評、厄言、東坡諸說、黃山谷評書、虞伯生書評、王弇州評書等短篇。又次列《書家記異》一篇，記述蔡邕、鍾繇、羲之父子、李陽冰、歐陽詢、張芝、永師、虞永興等學書的軼聞趣事。又次列《雜識》，歷述僞書亂真、天子爲臣下作碑文、刻碑精工、裝裱、祕藏等雜記。又次列《名迹源流》，考證鍾繇賀捷表、鍾繇宣示表、鍾繇季直表、鍾繇丙舍帖、右軍蘭亭序、右軍樂毅論、右軍黃庭經、右軍東方朔畫讚、佛遺教經、右軍告誓文、右軍十七

帖、曹娥碑、洛神賦、集右軍聖教序、智永千字文、褚河南聖教序、歐陽詢九成宮醴泉銘、宋璟碑、碧落碑、顏魯公麻姑仙壇記、蘇靈芝奏議、索靖月儀帖、顏魯公中興頌、蔡君謨畫錦堂記、王右軍半截碑、褚河南西昇經、唐懷素自敘帖、李北海云麾將軍李思訓碑、干錄字書、顏魯公多寶佛塔、顏魯公爭座位書藁、褚遂良三龕碑、褚河南枯樹賦、虞永興廟堂碑、李北海有道碑等源流，對於每碑皆有簡緣述評。此書錄有其叔父馮班《鈍吟書要》殿後。書末有受業門人譚紹隆和其姪孫馮鼎各爲之跋。（張潛超）

# 書筏

〔清〕笪重光

《書筏》，一卷。清笪重光撰。有《昭代叢書》本、《美術叢書初集》本、《歷代書法論文選》本。

笪重光（一六二三——一六九二），字在辛，號江上外史，君宣、蟾光，自稱鬱岡掃葉道人。江蘇丹徒（一說句容）人。順治進士，官御史，巡按江西時，與明珠相忤，罷歸。工書畫，擅詩文，字如其人。清吳修《昭代尺牘小傳》評其書曰：「書出入蘇、米，縱逸之致。」在辛取法眉山，筆意超逸名貴，與姜西溟、汪退谷、何義門等齊名，稱「四大家」。清王文治《快雨堂題跋》稱其「上至章草，下迄蘇米，靡所不學，小楷法度尤嚴，純以唐法運魏晉超妙之致，駸駸登鍾傅之堂。」尚著有《畫筌》。

是書以隨筆札記形式表述書法美學思想，今本所見僅二十九則，疑非全文。雖文字不多，字酌句酌，言簡意賅。由於是隨筆記述，稍嫌過於簡略，令人較難全面領略，如依此探微窺奧，需下舉一反三功夫。盡管如是，王文治跋曰：「此卷爲笪重光書中無上妙品。其論書三昧處，直與孫虔禮先後並侍。」對此書可謂推崇備至。笪氏在書中對書法藝術的論述，如「精美出於揮毫，巧妙在於布白，體度之變化由此而分。」筆之執使在橫畫，字之立體在竪畫，氣之舒展在撇捺，筋之融結在紐轉，脈絡之不斷在絲牽，骨肉之調停在飽滿，趣之呈露在鈎點，光之通明在分布，行間之茂密在流貫，形勢之錯落在奇正。」概括了書法的「美」、「妙」是由用筆、布白所致。同時，對筆法、墨法、筆勢、筆意等，皆有論及。對書法中的動勢，即運筆過程中的順逆、起落、轉折、掣頓、伸屈、束拓、行停筆等之相依相存、相撫相應的對立關係，概括說明爲相生相發，相反相成的轉化關係。還以仰、俯、重、輕、圓、挫、利，說明筆畫分布、結構的特點，用以捕捉「永字八法」各筆畫形狀的神趣，以露、藏、寬、緊來說明分布、結構的呼應。又指出「數畫之轉接」須依「一畫之自轉」爲基礎。如克服章法上「狀如算子」的大病，需以巧爲參差的「左右牝牡相得」的變化來調理。笪氏很重視墨法，因其精於繪畫，所以對「破水用墨」、濃淡、潤濁非常注意。其對墨法的指示，是與繪畫有密切聯繫的技法，爲一般書法家所不易接觸的。笪氏還重視「計的當黑」的虛實處置和不同的內涵。對筆的選用，例舉筆之優劣可損益字的筋骨，闡述器具與技巧的關係，又對中鋒用筆可達圓秀的要求，但不會中鋒，佳穎亦劣，以此對比說明，分清技巧與工具的主次關係。「肉托毫穎而腴，筋藉墨沈而潤」，把圓、秀、腴、潤匯成用筆，便可達到四美俱備。笪氏所論，皆爲甘苦自得之言。全文九百餘字，綜論了書法藝術創作實踐中許多可貴的經驗之談，縮龍成寸是笪氏此作的一大特點。但由於所論中心不突出，先後次序不系統，幾至影響它的理論發揮，又是此書玉中之

瑕。（張潛超）

# 字學津梁

〔清〕傅起儒

《字學津梁》。四册。清傅起儒撰。有清康熙二十六年刻本。

傅起儒，清代浙江錢塘人，生平事跡不詳。

全書有字體、歷代名論、歌行、歌訣等，是一部彙編各家之説的彙編本，篇幅宏大。字體部分列目爲：六義、古文、大篆、籀文、小篆、八分、隸書、章草、行書、飛白、草書，介紹文字六書，各種書體的産生與發展演變，字體特點與區别方法，並簡介了各種書體具有代表性的書法家及他們的書法特色。其後列「永字八法」，講述「永字八法」各筆之書寫方法。歷代名論部分，「輯其確不可易者，折衷以歸於當務，使人人咸可式從」，有蕭何、蔡邕《筆法》，衛夫人《筆陣圖》、王羲之《書論》、王羲之《筆勢論》、唐太宗《指義》、虞世南《筆髓論》（三則）、歐陽詢《三十六書法》、顔真卿傳張旭《十二意筆法》、李陽冰《筆法》、《書訣》、黄庭堅《書説》、米芾《論書》、姜堯章《書法》、梁武帝《書評》、韋續《書評》。歌行部分有篆法歌行、隸法歌行（附行草法）、楷法歌行、草法歌行。歌訣有篆書歌訣，隸書歌訣、楷書歌訣、草書歌訣。歌行、歌訣對各種書體特點、書法要領加

以指點，對各書體具有代表性的書法家作出切要評論，皆言簡意賅，易於記誦。另有「草書歷朝應制詩」和「百家姓類音正聲」。書前有序和「凡例」，書後附「切韻」。

書中內容是對前人書論的輯錄，也有對前人有關書法經驗的改編，可供初學書者使用的啓蒙讀本。

（侯占虎）

# 篆刻十三略

〔清〕　袁三俊

《篆刻十三略》，一卷。清袁三俊著。成於康熙四十八年（一七〇九）。有《篆學瑣著》本。

袁三俊（生卒年不詳），字吁尊，號抱甕，吳郡（今江蘇蘇州）人。清康熙年間篆刻家。自幼酷嗜刻印，浸淫刀筆，父師呵責禁之不能止。成年後即致力於六書，不屑制舉業。篆刻師法秦、漢，兼得顧苓、汪虎文神韻。曾著有《抱甕印稿》、《篆刻十三略》。

《篆刻十三略》全書共十三則，敘述篆刻之法，內容大多採衆家之說，加工提煉，文詞奕奕，概略精粹，言簡意賅。十三則爲：

一、學古。述學篆刻當宗秦、漢、六朝古印，廣蒐博覽，自有會心。

二、結構。述印章結構筆畫、字體有別，要使血脈貫通，氣象圓轉。

三、章法。述印面章法，須互相聯系，脈絡相貫，使之顧盼生姿，宛轉流通。

四、滿。指出印面的滿，不是非將字畫填塞没有空隙。應當無論字有多少，印章或方或圓，使之規模闊大，體態安閑。

五、縱橫。述用刀方法，用大指與食指撮定刀幹，中指輔於上，無名指、小指抵在刀後。使刀鋒正，運以腕力，則筆畫神致自生也。

六、蒼。述篆刻不拘粗細、模糊、隱見、剝蝕，應俱尚古秀，如百尺喬松之氣象，不可作荒涼穢態。

七、光。指出光爲光郎潤澤之意。忌運腕無力，過多修飾，而犯油滑之病。

八、沉着。沉着就是不輕浮，不薄弱，不纖巧，樸實渾穆，端凝持重。

九、停匀。述圖章布置，應骨肉停匀。有骨無肉，未免單薄，而擁腫膨脖，又近於俗。

十、靈動。述靈動不專在流走，縱極端方，亦必有錯綜變化之神行乎其間，方能化板爲活。

十一、寫意。述寫意當如畫家作畫，體數很多，要隨意而施，不可刻意追求，否則恐增匠氣。

十二、天趣。其巧妙在於豐神跌宕，姿致鮮舉，有不期然而然之妙。

十三、雅。須胸饒卷軸，遺外勢利，行墨間自然爾雅。

《篆刻十三略》語言精煉，每則有一二字題目概括内容，醒目易記，爲歷代傳抄，實爲一部重要的印學著作。（洪汝輝）

# 論書賸語

〔清〕王澍

《論書賸語》，一卷。清王澍撰。有《淳化閣法帖考正》附刊本。

王澍，（一六六八——一七三九），字篛林，又作若霖，號虛舟，嘗自署二泉寓客。江蘇金壇人。康熙年進士，改翰林院庶吉士，授編修。官至吏部員外郎。王澍精於鑑古，尤工書法。著述甚富，有《竹雲題跋》、《禹貢譜》、《學庸本義》、《學庸固學錄》、《大學本文》、《大學古本文》、《虛舟題跋》、《補原》、《程朱格物法》、《朱子讀書法》及《白鹿洞規條目》、《淳化閣帖考正》等書。

《論書賸語》中，「賸」者剩也，乃自謙爲多餘之語。此文附於《閣帖考正》之後，其論實皆《考正》之所未論及者。文前有序，探奇抉奧，發前賢未發之蘊。全篇共分十二類：一執筆、二運筆、三結字、四有墨、五臨古、六篆書、七隸書、八楷書、九行書、十草書、十一榜書、十二論古。論古最詳，約占三分之一以上，其餘十一種，亦不專言法則，故入此類。全文雖然較短小，然論斷卻至爲精活。五指相次如螺之到，即不套用舊說，也無浮夸之詞。如對執筆，謂「執筆欲死，運筆欲活，指欲死，腕欲旋，緊捻密持，不通一縫，則五指死而臂斯活，管欲碎而筆乃勁矣。」對結字，謂：「結字須令整齊中有參差，方免字如算子之病。逐字排比，千體一例，便不成

書。」對臨古，謂「習古人書，必須專精一家，而後可兼收并蓄，淹貫衆有。非淹貫衆有，亦決不能自成一家。」「非析骨還父，析肉還母，何從現得淨潔身來。」在論古中，對歷代書法家逐一加以評論，如「（顏魯公）古色在筆墨之外」，「鋒絶劍摧，掠飛逸勢」。「（米元章）新意在筆墨之内」，「（鍾太傅）幽深古雅，」「（蔡邕）古質放意，自如一家」等。此書文簡意賅，於研究各家之創作風格實有重要參考價值。（王劍冰）

# 六藝之一錄

〔清〕倪濤

《六藝之一錄》，四百零六卷。續編十二卷。清倪濤著。有文瀾閣《四庫全書》本（此本無續編十四卷）、商務印書館《四庫全書珍本》（初集）本。

倪濤，字崑渠（一作崑深）浙江錢塘人。生卒年不詳。據《四庫全書提要》略曰：「濤生平篤志耆學，年幾百歲，猶著書不輟。貧不能得人繕寫，皆手自鈔錄，及其家婦女助成之。是編猶出其親稿。」著有《周易蛾述》等。

是書乃集兩千年來金石、書法兩大類著述於一帙。全書分金器款識、刻石文字、法帖論述、古今書體、歷朝書論、歷代書譜等六類。其採集書法的著述數量之富，幾占全部三分之二。可謂古今圖書集成中的一部

巨製。其搜采之廣博，爲書學史上所罕見。《四庫全書總目提要》認爲「若唐以後論書之語，則未有賅備於是書者。」書前無凡例，亦無目錄，每類俱以數字編次，不復標目，遂致雜糅無次，檢閱爲難。

本書第一類金器款識，二十四卷，共千餘目。一至十六，錄鼎銘、尊、彝、卣、壺、舉、觚、斝、觶、角、爵、簠、敦、簋、鋪、甗、錠、盉、鬲、匜、盤、鐘、戈、戟、槍、磬、權、鍰、鐙、爐、甬、燈、釜、鉦、洗、柱銘等以及所有題跋。所錄多爲濤自輯。十七爲節錄宋呂與叔《考古圖》。十八至二十爲鑒、錢銘。二十一錄陶弘景《古今刀劍錄》、古印文及各家印譜序。二十二至二十四錄《集古印譜》，第二類石刻文字，一百零六卷，共九千餘目。一至五，錄石鼓文。六至三十八錄黃虞三代以下各碑。三十九至五十六錄唐碑，內分朝典、祠廟、豐碑、功德、墓志、官閹、釋氏、道家、頌。三十九至六十五爲唐刻，內分銘、記、賦、詩、題銘。其中記部份又分釋氏、祠廟，賦部份又分書、表、述、誌、傳、疏、訓、箴、議。六十六至六十七雜錄各代碑刻及各家雜考。六十八至七十三爲宋碑、宋刻。內分碑誌、御製、頌、贊、賦、序、雜文、法書、銘記、詩刻、題名等。七十四中錄遼、金碑刻。七十五錄元碑刻。七十六錄明碑刻。七十七至八十四錄宋王象之《輿地碑目》。八十五至八十八爲武林石刻。八十九至九十二錄顧南原《碑考》。九十三至九十七錄《金薤琳琅》。九十八錄《求古錄》。九十九錄《沙洲碑錄》。一百至一百零一節錄《庚子消夏記》中歷代碑刻題跋。一百零二至一百零三錄《集古錄》中金石序記。一百零四爲玉刻。一百零五爲倪濤自輯的印章部份。一百零六爲硯銘，節錄蘇易簡《文房四譜》、蘇軾、黃庭堅之集。第三類法帖論述，三十八卷，共一千餘目。一至二錄宋劉次莊《法帖釋文》。三錄《法帖刊誤》。四錄《法帖譜系》。五錄倪濤自輯的各家法帖題跋。六至八錄《絳帖評》。九至十三錄清王澍《淳化秘閣法帖考證》。十四雜錄倪濤自輯的諸帖。十五爲節錄汪珂玉《珊瑚網》。十六錄王澍《古今法帖考》。十七至二十輯

錄有關《蘭亭序》的題跋。二十一至二十六錄桑世昌的《蘭亭考》。二十七至二十八錄宋俞松《蘭亭續考》。二十九至三十節錄《鐵網珊瑚》。三十一至三十三輯錄有關《黃庭經》、《東方朔畫贊》、《十七帖》及二王諸帖題跋。三十四雜錄倪濤自輯的各家書帖題跋。三十五錄《庚子消夏記》。三十六雜錄元陳繹曾《法書論》等。三十七輯錄有關《瘞鶴銘》的題跋。三十八錄名家所書《千字文》。第四類古今書體，一百零二卷，六百餘目。一至二錄宋王應麟《玉海》，三至五錄《十體書論》，是倪濤采錄諸家論述自輯。六爲皇朝清書。七爲許氏《說文》序及徐鉉《表》。八爲許氏《說文》字母，由四聲編排。九爲古籀文錄，未詳何人撰。十至十一爲郭忠恕《汗簡》。十二至十三爲元吾邱衍《續古篆韻》。十四至十八爲宋張有《復古編》。十九至二十三爲宋吳炳《增修復古編》。二十四至二十五爲宋葛剛正《重續千字文》。二十六爲宋翟耆年《籀史》。二十七至二十八爲元周伯琦《說文字原》。二十九爲宋鄭樵《六書略》。三十爲元戴侗《六書故》。三十一至三十七爲周伯琦《六書正譌》。三十八至四十三爲明趙古則《六書本義》。四十四至四十八爲明魏校《六書精蘊》。四十九則雜採鄭樵、陳瓘、熊朋來、戴侗、趙撝叔、王應電諸家之論，或爲倪濤自輯。五十爲《漢隸精華》，未詳何人撰。五十一至五十二爲《撫漢碑隸書》，未詳何人撰。五十三至五十四爲宋洪適《漢碑隸釋》、婁機《字原》碑目合抄。五十五至五十九爲婁機《漢隸字原鈔》。六十至六十八爲清顧藹吉《隸辨》。六十九爲《古隸怪奇錄》，未詳何人撰。七十爲《古錄隸文日習》，末附《隸字心訣》及《十法歌》，亦不詳撰人。七十一爲顧藹吉《隸八分考》。七十二爲節錄宋馬端臨《文獻通考·經籍考》。七十三錄唐顏元孫《干錄字書》。七十四至七十五爲錄宋郭忠恕《佩觿》。七十六至七十八錄宋賈昌朝《群經音辨》。七十九錄宋王柏《正始之音》。八十至八十五錄元李文仲《字鑒》。八十六錄《字書錄異》，未詳何人撰。八十七錄《康熙字典辨似》。八十八錄《字書辨體》，爲倪

氏自輯顧回瀾《字義總略》、朱謙甫《字學指南》、李元祉《字學訂僞》等書而成。八十九錄朱謙甫《六書釋義》。九十錄《古文轉注》，未詳何人撰。九十一至九十四錄明方以智《通雅》。九十五錄《字始》，未詳何人撰。九十六錄《小學偶拈》。九十七錄《金源文字》。九十八爲遼契丹字、金女真字、元蒙古字、西夏國書、蒙古國語、桂臨俗書、西域各國文字、佛道家文字等。九十九至一百，俱輯各家論書體文字，如晉衛恒《四體書勢》、宋王愔《文字志古書三十六種目》、後魏江式《論書表》、梁庾元威《論書》、齊蕭子良《古今篆隸文體》、唐玄度《論十體書》等，多輯自張彥遠《法書要錄》。一百零一至一百零二爲輯自諸家字書序例。第五類歷代書論，四十卷，共三百餘目。一至十一輯自漢迄明一百四十餘家論書之作。其體例同《佩文齋書畫譜》論書諸卷。十二至十六錄各家書法品評著作，自梁庾肩吾《書品》至清屠隆《書家評》六十種。十七至二十爲節錄朱長文《墨池編》。二十一至二十二錄宋釋適之《金壺記》。二十三至二十四節錄陳思《書苑精華》。二十五錄明陶宗儀《書史會要》。二十六錄明湯臨初《書指》。二十七爲摘錄宋沈作喆《寓簡》、胡仔《漁隱叢話》、陳槱《負暄野錄》、元劉績《霏雪錄》及《式古堂書畫彙考》所載董思白《法書名畫册》論書者數則。二十八爲錄明王世貞墨迹跋。二十九摘錄宋王圻《續文獻通考》及《皇明書評》。三十至三十一節錄明汪珂玉《珊瑚網》、《書品》中書論。三十二爲明潘之淙《離鉤書訣》。三十三節錄清倪蘇門《書法論》。三十四爲明宋嗇《書法綸論》。三十五爲清王澍《論書賸語》。三十六爲明姜立綱《書法》。最後爲器用，當是此歷代書論類的附錄。歷朝書譜類，九十六卷，五千餘目。自一至六十三，皆爲書家傳，收入衆家詳博繁富，可參照《佩文齋書畫譜》中書家傳一覽。六十四爲節選清卞永譽《書畫彙考目》。六十五至七十爲鑒藏，乃雜採諸家著錄中所載的法書。七十一至七十二，爲宋賢墨迹詩翰。七十三至七十五是元賢墨迹詩翰。七十六至八十六爲宋賢墨迹啓札。八十七

爲元賢墨迹啓札。八十八至八十九是明賢墨迹啓札。（自七十一起至此，並未注明所錄採自何書）。九十至九十三爲名人題畫詩詞墨迹。皆採錄明鬱逢慶《書畫題跋記》。九十五爲唐宋名賢墨法書真迹，是錄自明朱存理《鐵網珊瑚》。九十四（略），九十六爲歷代名賢墨迹題跋，爲錄自清孫承澤《庚子消夏記》。續編十四卷，共三百餘目。一爲金器題跋，錄自清朱彝尊《曝書亭記》。二至四爲石刻題跋，亦節錄自朱彝尊的《曝書亭記》一書。五爲錄吳焯《武林石刻題跋》。六爲金石題跋，不知所出，恐爲濤自輯而成。七爲《武林摩崖續考》，不知前考所在，是考所出。八爲朱彝尊的《曝書亭記》。九爲《續書體論》，錄自顧炎武《日知錄》。十爲錄《六書疏略》。十一爲《書論》。十二爲《書譜》。十三至十四爲《書譜續編》，錄《玉臺書史》。余紹宋在《書畫書錄解題》中評論說：「統閱全書，惟《金器款識》一門，分別種類，各爲總說，最有條理。」其所蒐集資料，至爲繁富。惜其缺董理之功，卷帙如是浩繁。各類不列細目，究不免於散漫，又或一類之書，分列數處，其間或全錄，或摘錄，或輯錄，漫無準則，遂致雜糅無次，檢閱爲難，斯其失也。」此失或因「以範圍過廣，急於成書，遂不暇詳及歟。」「然人之精力有限，而能成此巨篇，未可求全責備。」實爲對倪濤壯心的體帖嘉慰之言。《四庫全書總目》中對此有持平之論曰：「凡六書之異同，八法之變化，以及刊刻墨迹源流得失，載籍所具者，無不裒集。其間只錄前人成說，不以已意論斷，或有彼此異論舛互難合者，亦兩存其說，以待後人之抉擇。」「條例太廣，爲例亦未能盡純，然排比貫串，上下二千餘年，應不以榛楛勿剪爲病也。」（張潛超）

# 承晉齋積聞錄

〔清〕梁巘

《承晉齋積聞錄》，一卷。清梁巘撰。初以手抄本流傳。待刊印問世時，距巘成稿後百二十餘年。有一九一四年安徽官紙印書局鉛印裴景福校訂本、近年上海書畫出版社版洪丕謨點校本。據此本代序中介紹，清光緒三十三年荷亭（王朝隆）抄本，爲當時諸抄本中的一部。由祖傳至曾孫居安徽省太和縣王之舟所捐獻。王家曾幾次流離，對此抄本卻幾代珍藏無損，用縫在被里、糊進泥牆等方式保存着。據考核，此抄本當爲梁著珍本無疑。

梁巘（一七一〇——一七八五）與張照同時，梁之藏碑帖曾親得張照題跋。享年在七十歲以上。字聞山，或文山，號松齋。安徽亳州（今亳縣）人。乾隆二十七年（一七六二）舉人，一生官位不顯，《清史稿》記錄巘曾官四川巴縣。但在其書作和書丹的碑刻中皆自署「湖北巴東知縣」，《亳州誌》也是指其知巴東縣。可定《清史稿》爲誤記。巘一生對書藝孜孜以求，雖以孝廉官知縣，名不挂朝籍，終於絕意仕進，而久主壽州循理書院。巘是清代乾隆年間的重要書法家之一，壯歲習唐碑，以工李邕書而名於世。摹香光楷行，神骨畢肖，人不能辨。與當時的張照、王澍、劉墉、王文治、梁同書諸書家齊名。著名金石家、書法家鄧石如曾受業於巘。

時有「南北二梁」(南爲梁同書，北即巘)之稱。其肆力於書，在書法理論研究和實踐上，下過極深功夫，是有成就的書家。在其生活過的安徽境内，如亳縣、太和、阜陽、渦陽、鳳陽、壽縣等一帶，有口皆碑，流傳着「無梁不成家」的口語。《清史稿》謂其「少著述」，此實虛語。其他目錄專書雖只著錄所作《評書貼》一卷。確因本書鉛印本問世，已距其成書一百餘年之後，恐未及著錄之故。

是書的裴印本係據梁本人手抄底本付梓。以裴印本與光緒抄本相校，則光緒抄本第九部份《〈寶晉齋帖〉跋》爲裴印本所無。現據洪丕謨校證本撰爲提要。書前附有影印光緒荷亭正文抄本和《前記》墨迹兩紙。嗣爲目次、校證本編者的《梁巘及其〈承晉齋積聞錄〉光緒抄本(代序)》、甲寅七月風泉老人裴景福《〈承晉齋積聞錄〉裴印本序》、荷亭《〈承晉齋積聞錄〉光緒抄本前記》。在裴序中簡述巘之生平與成就。詳記其在客游南北時「得(梁)先生卷册獨盛」，精者有巘臨《洛神賦》、《不空和尚碑》，又從友人陳石齋手得「此獨完善」的《積聞錄》原稿。是稿若存若亡已百餘年，又隨裴君往還二萬餘里，輾轉多年，幾失復得，「案頭獨存是《錄》」，後「適吾鄉蔣君子攀掌印刷局始付印問世。」荷亭序中記述其從蠶桑學堂徐星齋處借閱是《錄》抄本，用五天時間抄完彙而訂之的珍藏過程。是書收有《古今法帖論》、《名人畫法論》、《自書論跋》、《執筆論》、《學書論》、《硯論》、《印章論》、《雜論》、《〈寶晉齋帖〉跋》。體例以語錄和筆記體爲主，文字和持論精審，細經推敲。名爲《積聞錄》，應是梁本人的論書筆記和其弟子輯錄其論書言論兩者的合成。又見書中偶有前後重覆和矛盾處，似是此《錄》成書歷時較長，或因間隔時間年久遺忘前述，或因學識提高而更改觀點，或因學生筆錄而未經其審閱核校等原因所致。但瑕不掩玉，讀者自能從其藝術見解中受益。

《古今法帖論》：自周武王《封比干墓銅盤銘》起，對歷代諸名碑、法帖、書家、字體、原拓、翻刻、筆法、筆

意、風神、損益、優劣等皆作評語，考證精微。例如《封比干墓銅盤銘》錄其原文「左林右泉，後岡前道，萬世之藏，茲焉是寶」十六字後，指出此碑「座落汲縣北十里比干墓上，碑石殘斷，字畫失真。明萬曆十五年，知府周思宸重摹《汝帖》，立石於墓前。」考核其中「道、世、之、是、寶」等字，皆帶有篆隸之筆，其爲後人妄作無疑。」況云「封墓之盤」，則四語更無謂。「然其傳甚遠，必漢以來人所爲。比干之仁甚偉，封比干之事甚懿，宜其生後世之仰欽而爲之點飾也。作者依此體例如此一一論證《魯峻碑》、《郭有爲碑》、《岣嶁》、《孔羡》等歷代名碑。同時又歷述各代書法名家的法帖，例如「索靖《出師頌》草書，沉着峭勁，古厚謹嚴，歐書多脫胎於此。」「橫平豎直，鈎點挑剔，一絲不走。吾等學書以此爲圭臬，則無失矣。右軍《十七帖》亦此法。」對《蘭亭》各本，如《開皇蘭亭》、《定武》、《國子監》、《上黨》、《東陽》等臨本，皆有考評。例「《東陽蘭亭》原本明時出土，至明季石缺，中有大斷文數道；刻下假《定武本》有細斷文，而無大斷文，乃從南渡後贋本翻出者。但翻之又翻，而其真愈失，間架雖具而神骨不存矣。」《東陽蘭亭》中如「『永、和、九、歲、春、會……（例舉四十五字例）』何等渾厚，道老堅勁，真非歐陽公不能書。世人好《宅武》贋本，而不知此本之善，豈知書者哉！即矜言學《蘭亭》者，夫且不知此本之所善，又烏足與言學《蘭亭》哉？」作者依此體例詳考各代著名法帖。

《名人書法論》：對歷代名家大作的用筆、法度，氣韻、師法、取勢和介紹已有定評的各代書風。先以《淳化帖》等各帖比較優劣，如「漢隸莫佳於《校官碑》、《張遷碑》、《乙瑛碑》。隋楷莫佳於智永《千字文》。」「漢人八分，神韻渾淪，有飄逸之致；魏人八分，則險勁遒邁，力趨精刻，斬金截鐵，鋒骨凜然。」「草參篆籀，如懷素是也；而右軍之草書，轉多折筆，間參八分。楷參八分如歐陽詢、褚遂良是也；而智永、虞世南、顏真卿楷，皆折作轉筆，則又兼篆籀。以此見體格多變，宗尚難拘。」「字之結構最穩者無如《皇甫》。」「歐陽信本《虞恭公

碑》比《皇甫》更勝。」「唐初字尚瘦硬，如歐、虞、褚皆是，故工部云：『書貴瘦硬方通神。』至玄宗字肥，其後顏魯公、徐浩、王縉、蘇靈芝諸人字皆寫肥了。魯公至老年始瘦；王縉字開後來趙字之門」。「歐字健勁，其勢緊，柳字健勁，其勢松。歐字橫處略輕，顏字橫處全輕，至柳字只求健勁，雖橫處亦與豎同重，此世所謂『顏筋柳骨』也。」作者如此詳核地介紹和評述衆多書家作品，其主旨爲「古大家名帖，雖不學他，亦要多收。蓋都是古人門徑，古人道理不可不知。」尤以「古人作書筆筆到」，「蓋長短廣狹，皆有一定用意之處。」

《自書論跋》：以自己師法的要求和準則示人，傾吐己見和經驗。以其早歲嘗臨《樂毅論》，字樣多半類此，泛論臨寫各帖的得失。如不學《黃庭經》，恐流於板滯。不學趙字，恐得其軟氣。不學米字之率意放蕩。原不服文衡山字，但「近來作草書，頗覺有得，及觀衡山草書，其蘊藉體度，殊不可及，夫然後嘆古人之誠難能也。」又以喜看《蘭亭》。「然終不甚解其所以佳，近日臨歐、李既久，方知《蘭亭》之緊，非他書所能及。」如此披露自學得失和筆不稱心的批評。列出其所書碑版已刻者五十三種，散在亳州、壽州、泗州、江寧、揚州、宣城、安慶、桐城、蘇州、徐州、浙江、大同等處（皆列有碑名）（略）。自謂所書諸碑，以壽鳳《報恩寺》爲最，《孫氏樂輸記》次之。宣城《北樓記》結實齊整，最爲適中，乃高下所共賞者。如此一一自我評述所書各碑得失及刻工優劣。有的盡勢，氣脈流貫；有的筆不應手。以此總結自己的認識。

《執筆論》：以執筆法師承淵源和自己實踐經驗，授壽州循理學院生徒，誡之「勿忽其易而精進，以抵於成，乃爲不負此傳也。」所受之法有「執筆大、食、中三指宜死，肘宜活。」「執筆法宜圓正中直」，「執筆低則沉着，執筆高則飄逸。」又講軟筆、硬筆的運用和大字的筆法。

《學書論》：指出有志竟成，要在不自廢。學書原在執筆得法，法得，雖臨近代名人書亦佳，貴真有得。

「學書宜少年時將楷書寫定，始是第一層手」。「書法趨骨力剛健，最忌野。」「學書如窮經，先宜博涉，而後反約。不博，約於何反？」「結體不外分間布白，因體趁勢，避讓排疊，展促向背諸法。」「學書忌浮論而無實功。」「學書，若不循規矩，則潦草率意，便無長進。」如此詳細解析名家關於指導學書的法則，並講述可得筆法、筆力，風神、氣韻等途徑。還對臨寫各家書體的要領作出簡明論述。學書要「初宗一家，精深有得，繼采諸美，變動弗拘」。對學諸家力陳利弊，盡有精辟之議，獨得之見，可貴經驗。

《硯論》：首先詳述端硯產地端溪的自然地理、採石成硯的生產過程，端硯品種、功用、效能。間對歙硯、澄泥等硯作了說明。最後自謂「吾之好硯，勝於金玉也。」

《印章論》：指出圖畫之追摹和字學的學問，「不先從章法配合勻稱穩妥處求之，而即學動宕，亦如學字者楷書結構未穩而即學行草，未有不走作者也。」舉圖書學鐘鼎文、石鼓文、篆籀文，渾樸古穆，筆意取圓。學漢魏八分，蒼老遒勁，體勢趨方。圖書宗漢印，工整蒼健。强調「鐫印與寫字無異」，「未有用軟筆而不用硬筆得爲大家，亦未有用鈍刀而不用利刀深爲正法者也」。批評「今有作書者輒借口曰：求神似不求貌似。夫貌似且不能，又何神之能似乎？此等語誤盡後人」。

《雜論》：實爲作者隨想隨筆記錄樂事之作。如數十年欲購而不得《金石錄》，卻一旦借得，最爲適意。細閱《石墨鐫華》、《經眼錄》、《書苑》、《畫苑》、《畫禪室隨筆》、《輟耕錄》、《金剛經》、等書，皆有簡捷評語。其並流露當年的心情，最好是「淨室三間，中懸元宋名人書畫，案置古書、古帖數十種。清晝良宵，下湘簾，焚沉香，靜坐凝神，便有無量受用。」

書後有荷亭於乾隆四十九年七夕所作《〈寶晉齋帖〉跋》，說明該帖爲宋搨，刻者曹之格，共十册，鐫手工

緻，絲發畢現。帖後有戴雪村跋，對此帖羨爲至寶。荷亭跋中詳叙「此帖自宋至今，流傳六百年，不知幾經收藏」，「或知其寶而不能守，或不知其寶而不之惜。」其與劉介繁二人爲此帖散而有聚共作努力，遂成册。

洪丕謨在點校本書後附有《點校後記》，記述點校本的依據。（張潛超）

# 評書帖

〔清〕梁巘

《評書帖》，一卷。清梁巘撰。有同治年間兩淮運署刊附《啖蔗軒集》後本，一九二八年《美術叢書》本，一九三一年《念劬廬叢書》本。

此書共一百四十一則，均爲巘評書論帖之作。首錄《執筆歌》。全書前六十則包括執筆法、法書品評、碑帖源流、學書事宜等內容，後八十一則雜論各家書法。梁氏極重執筆法，並以此做爲評價書家造詣高低的重要標準。對於執筆，主張大、中、食在指宜死，肘宜活，運筆不可過快，過快便無頓挫，又不可過慢，過慢不勁利；下筆不可力弱，但用力太過，收轉處筆力反松。以「晉尚韻，唐尚法，宋尚意，元、明尚態」來概括各代書風。所論及的書家有顏真卿、柳公權、歐陽詢、孫過庭、虞世南、褚遂良、徐浩、薛曜、李邕、智永、蘇軾、黃庭堅、米芾、蔡襄、宋高宗、趙孟頫、鮮于樞、文徵明、董其昌、祝允明、張瑞圖、張照、王鐸、王鴻緒、楊賓、何焯、

鄭簠等，各述其藝術造詣、藝術風格、師承。其於歷代書家率宗唐，認爲虞、歐、顏、柳、褚、李、徐、薛八家爲唐人第一書。謂顏不及歐，歐以勁勝，顏以圓勝，「顏書結體喜展促，務齊態，有失古意，終非正格」，「柳書勁健其勢松」，褚書「輕浮少沉著」，孫過庭則「多滑」，評價甚爲苛刻。評米芾書「落筆過細，鈎剔過粗，放軼詭怪，實肇惡派」，評趙孟頫「書俗，香光書弱，衡山書單」，「祝、文、董並稱，董蘊籍醇正，高出餘子，祝氣骨過董，而落筆太易，運筆微硬，遜董一格，文書整齊，少嫌單弱，而溫雅圓和，自屬有養之品」。於明清兩代，雖盛推董其昌、張照兩家，亦各指出其筆力怯弱，未免偏頗。對於各家碑帖，各批出其法書特色。於學書事宜，指出「學歐病顏肥，學顏病歐瘦，學米病趙俗，學董病米縱，學歐、顏諸家病董弱。初時好以淺見薄古人，及精深貫通，始知古人各具神妙，不可攀躋。」實爲心得之語。（王劍冰）

# 書法精華

〔清〕劉墉

《書法精華》，八卷。清劉墉撰。有民國十三年上海圖書公司石印本。

劉墉（一七一九——一八〇四），字崇如，號石庵、青原、香岩、日觀峰道人，山東諸城人。乾隆辛未（一七五一）進士，由編修累官至吏部尚書、東閣大學士，死後謚文清。文章 書法皆聞名。書法尤工小楷。早年從

董其昌，中年學蘇軾，晚年學顏真卿，筆意古厚，貌豐骨勁，外柔內剛。與翁方剛，鐵保並稱三大家，又與成親王永瑆和翁、鐵合稱四大家。所著還有《石菴詩集》，《清史稿》卷三百二有傳。

《書法菁華》一書，薈萃了自秦漢至元明的前人有關書法（或文字）的精辟論述及有關資料。卷一爲「書法」，共二十五種：其一爲「秦漢魏四朝用筆法」，纂集了秦李斯、前漢蕭何與張子房、陳隱、後漢蔡伯喈、魏鍾繇等對用筆法的論述，並記李斯、蔡伯喈、鍾繇學書作書之逸聞。其二爲「晉衛夫人《筆陣圖》」。其三爲「王右軍《題衛夫人〈筆陣圖〉後》」。其四爲「衛夫人《筆陣圖》」。其五爲「王羲之《筆勢論》十二章」。其六爲「唐虞世南《筆髓論》」。其七爲「叙筆法」，淺叙筆法，强調學書「須其良師口授，天性自悟」。其八爲《翰林密論二十四條用筆法》。其九爲「永字八法」，叙永字八法緣起，八法名稱，附錄兩首八法歌訣。其十爲「永字八法詳說」，詳說側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔八法的書法要領。其十爲「唐張懷瓘《論用筆十法》」。其十二爲《翰林禁經九生法》。其十三爲「唐歐陽詢《八法》」（即《八訣》）。其十四爲「九勢八字訣」，講述筆勢、結字及八法用筆之妙。其十五爲「白雲先生書訣」。其十六爲「變通異訣」。其十七爲「唐太宗《筆法訣》」，言「欲書之時，當收視反聽，絕慮凝神，心正氣和，則契於元妙。心神不正，字則欹斜；志氣不和，書必顛覆。其道同魯廟之器，虛則欹，滿則覆，中則正。正者，冲和之謂也。」其後講述各種筆畫的用筆要訣。其十八「唐范陽盧儁《臨池妙訣》」，先記歷代書法傳承，後述用筆之法。其十九爲「梁武帝觀鍾繇書法十二意」。其二十爲「述張長史筆法十二意」，下題爲「顏真卿」。其二十一爲《字書優劣體意》，下題「杜光庭」，討論各種書體，品評歷代著名書家之書法。其二十二爲《心成頌》，下題「釋智果」。其二十三爲《授筆要說》，下題「韓方明」。其二十四爲「翰林傳授隱術》」（案語云，《宋史·藝文志》作李訓撰），認爲「八法熟嫻，異態皆識，若明此道，始可攻

書爾」。其二十五爲《書譜》，下題「孫過庭」。

卷二爲「體勢」，共六種：其一爲《五十六種書並序》（未題撰者，實爲唐韋續撰）。其二爲《隸書體》，下題「成公綏」。其三爲「晉衛恒著《四體書傳並書勢》」。其四爲「索靖叙《草書勢》」。其五爲「晉中書令王珉《行書狀》」，描繪行書體勢之妙。其六爲「梁武帝《草書狀》」，述草書由來，發展及體勢特點。

卷三爲「品評」，共七種：其一爲《書品》，一題「庾肩吾」。其二爲《書後品》（未題撰者，實爲唐李嗣真撰）。其三爲《評書》。下題「梁武帝」，對鍾繇、王羲之、蔡邕、韋誕、張芝、蕭子雲、羊欣、蕭思話、李鎮東、王獻之、索靖、王僧虔、程曠、李巖之、吳施雪、顏倩、阮研、王褒、師宜官、陶隱居、鍾會、蕭特、王彬之、范懷約、郗愔、柳惲、庾肩吾、孔琳之、徐淮南、袁崧、張融、薄紹之三十二人書法加以簡評。其四爲《古今書評》，下題「袁昂」，對王右軍、王子敬、羊欣、徐淮南、阮研、王儀同、施肩吾、陶隱居、殷鈞、袁崧、蕭子雲、崔子玉、師宜官、韋誕、曹喜、蔡邕、鍾司淳、邯鄲淳、張伯英、索靖、梁鵠、皇象、衛恒、孟光祿、李斯、張芝二十五人書法加以簡評。其五爲「唐人《書評》」，對李斯、曹操、衛夫人、桓夫人、傅玉、王羲之、嵇康、宋文帝、陸柬之、王紹宗、程廣、蕭子雲、孔琳之十三人書法加以簡評。其六爲「唐遺名子呂總《續書評》」，對李陽冰的篆書、梁昇卿、盧實用、張庭珪、韓擇木、史惟的八分書，薛稷、蕭誠、韋陟、李邕、蔡隱丘、宋儋、徐浩、顏真卿、沈千運、關操、鄭虔、李璆、吳鬱、賴文雅、賀知章、何昌裔、宋之問、張從申、李清吉、釋元吾、釋湛然、釋崇簡等人真行書，張旭、孫過庭、張懷瓘、張芬、張彪、鄔彤、陸曾、史鱗、梁耿、房廣、沈益、釋懷素等人草書，一一加以簡評。其七爲「《十體書斷》」（未題撰者，實爲唐張懷瓘《書斷》節錄，評述古文、大篆、籀文、小篆、隸書、章草、行書、八分、飛白、草書十種書體之起源、特點、發展。

卷四爲「論議」，共五種：其二爲《非草書》，下題「趙壹」。其一爲《自論書》，下題「王羲之」，認爲書法「鍾、張故爲絕倫，其餘爲是小佳，不足在意。去此二賢，僕書次之。」其三《論書》，下題「王僧虔」。其上爲《六體書論》，下題「張懷瓘」。其五爲《書議》，下題「張懷瓘」。

卷五爲「叙錄」，共八種。其一爲《古來能書人名》，是南朝齊王僧虔奉敕上呈之文，所列古來善書者有李斯、趙高、程邈、曹喜、蔡邕、陳遵、王次仲、師宜官、梁鵠、邯鄲淳、杜度、崔瑗、張芝、韋誕、趙襲、張超、劉德升、鍾繇、衛凱、衛瓘、索靖、何元公，皇象、陳暢、楊肇、杜畿、王攸、羊忱、羊因、李式、衛夫人，王廙、王導、王恬、王洽、王泯、王羲之，王獻之、王允之、王濛、王綏、郗愔、庾亮、謝安、許靜民、張翼、謝敷、康昕、張宏等人，並介紹其里籍、官職及書法特點。其二爲「傳授筆法人名」，王僧虔撰，自蔡邕傳至崔邈，凡二十三人。其三爲「二王等書嫌」，下題「張懷瓘」，記述晉末及南北朝、隋唐間二王書迹流傳、散失、收集之事，指出後人臨寫二王之帖幾欲亂真，因此後世所流傳「二王書中，多有僞迹，好事者所蓄，尤宜精審」。其四爲「唐朝叙書錄」，記唐太宗作書論書三則，記唐高宗作書論書之事一則，記則天帝時王羲之後裔王方慶獻其先人書迹事一則。其五爲「唐韋述《叙書錄》」，記述唐太宗搜訪王右軍等書迹及唐宮中王右軍等書迹逸出之事。其六爲《法書錄》，記述「貞觀中搜訪王右軍真遺跡，出御府金帛重爲購賞人間古本」之事始末。其七爲《述書賦》（上、下），爲唐大曆年間竇臮所撰。作者有感於安史之亂後國家府庫之名人書迹散失殆盡，則「記前後所親見者，並今朝自武德以來於迄乾元之始翰墨之妙可入品流者，咸備書之」，以求尋，善價而沽諸。其中論周至唐一十三代工書者史籀等二百零七人之書法，記徐增權等八人之押署，記太平公主等十一家印記，述書錄、書評者梁武帝等十家，記搜求寶玩者韋述等十一人，記販書通貨利者穆聿等八人。後附竇蒙《五言題此賦》

一首，褒揚其弟寶臮及其《述書賦》。寶臮在《述書賦》中論古今書家時，始於史籀終於寶蒙，寶蒙因此而揚名。《述書賦》與《五言題此賦》是兄弟二人唱和之作。其八爲《〈述書賦〉語例字格》，是寶蒙爲了有助於讀者理解《述書賦》所撰的常用詞注釋。如：質樸——天仙玉女，粉黛何施。專誠——宜師一家，今古不雜。

卷六爲「序記」，共十一種：一爲許慎《說文解字序》。二爲《干祿字書序》。三爲林韞《撥鐙序》，記盧肇親授撥鐙法經過。四爲何延之《蘭亭記》，記《蘭亭》真迹授受源流，及唐太宗得《蘭亭》真迹并以之殉葬等情況。五爲褚遂良《榻本樂毅記》，記唐太宗敕命侍郎馮承素模寫王右軍《樂毅論》真迹數本，分贈群臣之事。六爲武平一《徐氏法書記》，記梁武帝、唐太宗命人模搨二王書迹，並賞賜群臣之事，及南北朝、隋、唐時二王書迹的搜集和散失情況。七爲唐徐浩《古蹟記》，記唐太宗下令購集鍾繇、張芝、芝弟旭、王羲之父子書及漢、魏、晉、宋、齊、梁雜跡之事，及武則天之後宮中書迹散落情況。八爲崔備《壁書飛白蕭字記》，九爲張宏靖《蕭齋記》，記蕭子雲壁書飛白事。十爲韓愈《科斗書後記》，記已得科斗《孝經》、《漢魏宏官書》之事。

卷七爲「啓牋」，共十七種：李嶠《爲鳳閣侍郎王方慶上書法牋表》、李嶠《爲納言姚璹等御賜飛白書牋表》、李嶠《爲王相公請改六書牋表》、王僧虔《答太祖論書啓》蕭子雲《又啓》、陶宏景《與梁武帝論書啓》和梁武帝答書，往來問答多篇，（日錄略）。梁簡文帝《答江東王上王羲之書啓》、梁元帝《上東宮古蹟啓》、庾肩吾《謝東宮古蹟啓》。

卷八爲「歌詩」，共二十四首：杜甫《李潮八分小篆歌》、李白《贈懷素草書歌》、王邕《懷素上人草書歌》、戴叔倫《懷素上人草書歌》、朱逵《懷素上人草書歌》、魯收《懷素上人草書歌》、寶冀《懷素上人草書歌》、釋貫休《懷素上人草書歌》、釋皎然《張伯高草書歌》、前人《陳氏童子草書歌》、顧況《蕭鄲草書歌》、權德輿《馬秀

才草書歌》、釋貫休《謝光大師草書歌》、吳融《贈謝光上人草書歌》、前人《贈廣利大師歌》、賈耽《虞書歌》，姚贊《八分書歌》、史邕《修公上人草書歌》、岑文本《奉述飛白書勢》、杜甫《送顧八分文學適洪吉州》、前人《殿中楊監張旭草圖、前人《觀薛稷少保書畫壁》、李白《送賀監》、前人《王右軍》。是書保存了古人論述書法的言論和有關資料，是研究和學習書法的重要文集。書前有吳熙載序，後有劉墉跋。（侯占虎）

# 漢谿書法通解

〔清〕 戈守智

《漢谿書法通解》，八卷。清戈守智纂著。第一卷爲恬浦陸培同參、（第二、三、四、五、六、七、八各卷同參者各有易人。在本條各卷正文提要前予以分別注明）受業陸聲鐘編次。有乾隆庚午刊霽雲閣本、上海朝記書莊民國間翻刻石印本、上海書畫出版社版沈培方校證本。《書畫書錄解題》注有原刊精本，不知存處。

戈守智（一七二〇——一七八六），字達夫，號漢谿。浙江平湖人。《當湖歷代畫人傳》著錄其爲「天才卓越，自幼讀書等身。年十九，補博士弟子員。經藝外兼工駢體韻語，才名鵲起。」通經史，工詩文，爲精通書畫的實踐者和理論家。戈氏雖爲一代文豪，惜仕途坎坷，屢試不第。嘗游邗江、漢陽等地，所到之處，名流倒屣，可見其在當時社會上聲望之高。其書宗楊凝式、歐陽詢。因醉心翰墨，以致每遇碑碣輒自手摹搨，歸而藏之

榜曰《帖海》。《嘉興府志》也有記載。著有《漢谿偕存集》、《邗江雜咏》、《紫琅小草》等，但以本書最負聲名。

是書成於清乾隆十五年（一七五〇）。其在撰寫本書要旨、取材、史料、立目、通解、自識等方面，皆擇善選用，並針對古往今來在書壇中存在的種種流弊和惡習予以抨擊，對附庸風雅、不學無術之徒予以諷刺，表現戈氏爲人和治學態度。全書謀篇布局，是以學書中最爲基礎的用筆、結構問題爲主綫，盡可能地直切陳詞說明旨要，提綱挈領，要言不繁地力求「通」、「解」，使人學有所得。本條提要是依上海書畫出版社版沈培方校證本爲據而撰。校證本有出版說明。目次列有沈培方以《戈守智和他的〈漢谿書法通解〉》爲題的前言。繼有錢塘金志章乾隆庚午正月序，盛贊「得之是編而指掌可稽。」有樊榭厲鶚序，指出此書「頗詳於用筆結體，首載所撰《述古篇》，捃摭奧衍，突過寶臮」。厲氏此種說法還見於《四庫提要》，略曰「是書大致欲仿寶臮《述書賦》，而淹貫宏通，終不逮古也。有仁和梁啓心序，認爲戈氏此書「奧而明，約而盡」，「學者實是書而盡心焉，始而得筆，終而忘筆。」有梁詩正序，謂此書「不獨援據精該，抑且引申詳盡，嘉惠後學，豈曰小補之哉。」其在自序中提出：「是故書有鍾、張、羲、獻之跡，猶文之有經史百家也。原之爲譜，總之爲訣，詢理之爲論，申而明之爲法，猶其有經有緯，抑且有疏有注也。臨摹者，記誦之學也。學不可不博，臨摹不可不遍也。八卷正文提要如下：《述古卷第一》、內收自撰的《述古篇》。篇中自上古以下叙述歷代書法典型及異體間出和書體嬗變的書法源流、名家師承及風格、學書的得失經驗、學書最基礎的用筆和結構等皆有包容。並斥「武后馭世」使文字「舛用而龐雜」，「假托而支離」，令世人「猶爲深嗤」的「文教之衰」。《名人論書》篇，提出「學書不可貌似，貌似者反增一種習氣」，切「毋蹈其習氣」。「今集名論，唯諛詞不錄，其有名顯而迹已滅，或迹存而非世所宗尚者，亦不復道其所以也。」全卷摘錄《書斷》、《山谷集》、《筆勢論》、《廣川書跋》、《虞世南傳》、《東

里集》、《石墨精華》、《石墨鐫華》、《集古錄》、《韓滉傳》、《金石表》、《東維子集》、《黃文獻集》、《梁溪集》、《姑溪集》、《東坡集》、《北磵集》、《容臺集》、《清容居士集》、《宋學士集》、《珊瑚網》、《文嘉行略》、《紹興志》、《藝苑卮言》等書中論書、評書名言。還引名家米芾、王僧虔、王弇州、董思白、尹師魯、文徵明、鄭子京、虞道園、劉須谿、李紹文、董其昌、史惇等諸家論書、評書之語。《執筆卷第二》(此卷同參者署「同學周錫龍覬揚」)。本卷內含《執筆圖》、《執筆論》二篇。其對執筆喻之通於射,「內志正,外體直,然後持弓矢審固;持弓矢審固,則射中矣。」然後引述誠懸、盧雋、林韞、董逌、李後主、錢若水、解縉、徐璹、陳繹曾、徐渭、韓方明、趙文敏、張敬玄、吾丘衍、黃伯思諸家縱論筆法名言和《唐詩紀事》中所記二王傳李陽冰,李傳希聲,聲授蜀光筆法事。篇中附印撥鐙法、撥鐙枕腕法、平覆法、平覆枕腕法、握管法、單包法、捻管法、撮管法、提斗法、三指立異、兩指立異、握拳立異等執筆法圖繪。在另篇《執筆論》中,闡述「初學之士,不知執筆,於書何從?」指出執筆對學書的重要性。繼之集中古今名家有關闡述執筆、用筆的方法和各種要領。《運筆卷第三》,(此卷同參者署「同學錢學洙魯淵」)。卷內含《智永永字八法》、《顏真卿八法頌》、《柳宗元八法頌》、《陳思八法詳說》、《八法頌》諸法。《運筆卷第四》,(此卷同參者署「同學劉時龍中繪」)。此卷繼第三卷運筆諸法而纂輯運筆勢。指出「八法之勢,該於萬字」。而班班可稽者有《筆陣》七條,率更八法,張旭九勢,李煜七法,《翰林密論》二十四條,《禁經·用筆異勢》十二法,《翰林要訣》平直方圓四例,《書法三昧》運用、化勢二門,智永推述十四運,張明紳《稱名篇》,孫過庭執使轉用之法,姜立綱石刻七十二例,凡此,因「各立門户,劇有異同。守一則疏,兼資則雜。」故戈氏就其筆畫形勢分班列部,詳加注說,貫而通之,繩以律度,集成本卷的《八法異勢》。《八法異勢》爲側法異勢(有半蟻勢等三十五勢圖例和各勢的說明);勒法異勢(有二僖筆勢等二十勢圖例和各勢的

說明）；努法異勢（有垂露勢、懸針勢等十一勢圖例和各勢的說明）；趯法異勢（有中勾勢等二十五勢圖例和各勢的說明）；策法異勢（有虎牙勢等四勢圖例和各勢的說明）；掠法異勢（有犀角勢等十一勢圖例和各勢的說明）。啄法異勢（有拂掠勢等八勢圖例和各勢的說明）；磔法異勢（有金刀勢等十一勢圖例和各勢的說明）。《結字卷第五》（此卷同參者署「同學陸騰雲軒」）。本卷首引趙松雪的「結字因時相沿（傳），用筆千古不易」的名言，概述晉、唐既別，宋、元亦殊。爲有繩墨可尋，戈氏「旁稽名帖，採摭群言，其有同揆者，附於原註之左。至於鄙見，另列於末」。本卷採錄《歐陽率更三十六法》。將各名家詮釋、注解、闡明此法的論述，皆集輯成編。《訣法卷第六》（此卷同參者署「同學王容大樽」）。戈氏說明此卷「訣者，方術之要略也。」「言高則旨遠。詞約則義微。書之於訣亦然。」「故訣之意味雋永，心機玄遠，必由口授，乃能融洽，詮語亦粗釋字句耳」。本卷收錄《梁武帝觀鍾繇書法十二意》、《隋僧智果心成頌》、《顏真卿述張旭（筆法十二意）》、《古今傳授筆法十三訣》（不詳何人撰）、《張懷瓘論用筆十法》、《陳繹曾爲學綱目》、《董內直書訣》。《譜序卷第七》（此卷同參者署「同學陸烈旂銘」）。戈氏說明「譜者，譜牒也。」「書之有譜」，以究厥宗師，以討源。「由其矩矱，則法度森然；摹其型範，則性情畢見。」有鑒自魏、晉以來，諸家譜序不下數十種，而敷陳綺麗，見誚於玉巵；覼縷細微，貽譏於絮聒。」因此，「求其切當」者，以求精研。卷內收有王羲之《與子敬筆勢論十二章》（創臨章、啓心章、視形章、說點章、處戈章、健壯章、教悟章、觀形章、開要章、節制章、察論章、譬成章）。虞世南《筆髓論》（敘體、辨應、指意、釋真、釋行、釋草、契妙）。《譜序卷第八》（此卷同參者署「陸機雲瞻」）。卷內收有孫過庭《書譜》（文內夾有注解），姜夔《續書譜》（總論、真書、用筆、草書、用筆、用墨、行書、臨摹）。全書之後，以所附陳繹曾《畫界對臨圖》（方圓、向背、位置、疏密、風神、遲速、筆勢、性情、血脈、書丹）爲終篇。經系統地選輯，逐篇逐段逐

句參以各家論書名言要義和自得之見，博采約取，普及提高兼顧，將讀者循序漸進地引入書法藝術的自由王國，良苦用心，令人讚佩。金志章序中讚嘆此書「未瞻全翰，已警異彩」，實非過譽。書壇上對此書也給予極高評價。書前諸公序中共賞此書「得之是編，而指掌可稽。」「位之藝林」，應「更分一席矣」。然余紹宋在《書畫書錄解題》中指出：「惜其所錄，半屬僞書也」，儘管存在此問題，但不影響學問，似不應求全責備，不悉然否？（張潛超）

# 書法正傳

〔清〕蔣和

《書法正傳》，又名《書法正宗》，又冠以《蔣氏書法正傳》，別於馮武之書。四册。清蔣和撰。有乾隆四十四年寫刻本、光緒三年大經堂刻本、光緒十一年京師善成堂刻本。

蔣和，生卒年不詳。字仲叔，號醉峰，又號小拙。江蘇無錫人。精書法，尤善篆、隸，兼擅詩、畫。初以太學生充任四庫館篆、隸校對。乾隆五十一年舉人，補國子監學正。後托病辭歸。著有《說文字原集注》、《漢碑隸體舉要》、《學畫雜論》、《學書雜論》、《寫竹雜記》、《蔣氏游藝秘錄》等。其祖衡、其父驥均有書法專著，如其祖衡之《書法論》謂書法當以中正靈靜爲宗，歸結於讀書立品。其父驥則有《續書法論》，是續其祖之

作。還有《九宮新式及初學要論》等，皆爲和之此作的基礎，或可謂蔣氏一門系列論書之作。

是書前有自序，目錄分爲四册。第一册爲《筆法精解》，分述執筆的運指、運肘、運腕及筆法，列有執筆指法、指法名目、指法運用名目、肘腕用法、指腕形勢、筆管形勢、筆法名目、用墨。第二册爲《筆畫全圖》，還對平畫、直畫、點、撇、捺、鈎等俱立多種名目。余紹宋在《書畫書錄解題》對此指出：「竊意殊不謂然。蓋教初學習書，宜求簡約。」「更立如許名色，不惟難以運用，即使依樣爲之，而顧慮過多，恐亦難臻妙境也。」此册包括起手訣、平畫法、直畫法、點法、撇法、捺法、挑法、鈎法、接筆法、撇捺平直轉折背拋用意諸法、字病等十一項。第三册爲《分部配合法》，包括偏傍一百八十九部，重文三十四個。第四册爲《全字結構舉例》。例字二百十六，重文三十五，包括重定九宮格和分筆先後。後附自著學書雜記二十一則。目錄後附有張旭《永字八法》並五畫軌則、《古今傳授筆法》、元康里子山《九生法》。此書與馮武《書法正傳》所論内容大體相同，但多附圖表説明，對初學書法者詳明易懂，頗多幫助。（張潛超）

# 書勢

〔清〕程瑶田

《書勢》，又名《書勢五事》，一卷。清程瑶田撰。收入《通藝錄》第十三。有《美術叢書》本。

程瑤田（一七二五——一八一四），字易田，一字易疇，又名一卿，號讓堂，安徽歙縣人。清代學者，聞名的制墨家。其題「一卿氏」之墨，極爲海内寶之。曾任江蘇嘉定縣（今上海）教諭，官太倉州學正。長於經學，不爲經傳注疏所束縛，對古代名物的考訂，繪圖列表，極便稽尋。輯有《考工創物小記》、《釋宫小記》、《宗法小紀》等，統稱《通藝錄》，共二十四種，四十二卷。對經學、制度、輿地、器物等均有論述，考證精詳。在《通藝錄》中，有程氏劄記之作，論述書法、文字、印譜、紀碑、篆刻者多則。程瑤田通音律，善鼓琴另著《琴音記》三卷、《詩集》十八卷。

《書勢》是《通藝錄》中第十三。書中所列虛運、中鋒、結體、點畫、頓折五勢，詳析要旨。如虛運，闡述書成於筆、筆運於指、腕、肘、肩，凡此皆屬運於右體，又運於左體，運於上體，也有下體和兩足。下體之實能運上體之虛，如是可求虛者其形，實者其精的虛實相生之理。論中鋒，其見解謂「四面出其偏鋒，以成字之默畫，鋒之偏者乃其鋒之中者使然」。「鋒之四面錯出，依乎手之向背陰陽，以呈其能者，乃鋒之中者使之」，「非偏以運之，安能行四時而生百物也」。論結體，以書體發展變化，驗證書之結體。因篆隸楷之不同，破其體，不肯混而同之，可知其流變之由。論點畫，謂點畫之變有其八，如人之立而四顧，前後左右四方，而前後皆有其左右，左右皆有其前後。如此，右旋又可有八形，左旋亦有八形。八形還可分爲陽之四畫，即側、努、掠、啄，爲右旋之運於西南者；陽之四畫，即勒、趯、策、磔，乃左旋之運於東南者。論頓折，以山岳之起伏，江河之瀾淪，草木之菀舒比喻一消一長之例，說明未有舍頓折而能爲。一字的點畫既斷錯聚散，其氣脈元不相連，必具頓折之道。是書對書法頗有獨見，由此可知也。（王劍冰）

# 南北書派論

〔清〕阮元

《南北書派論》，一篇。清阮元撰。收在阮元文集《研經室集》中。有《歷代書法論文選》一九七九年本。

阮元，（一七六四——一八四九），字伯元，號芸臺，晚號怡性老人、研經老人。卒謚文達。江蘇儀徵人。乾隆己酉進士，歷兵部、禮部、户部侍郎，道光時官至體仁閣大學士，加太傅。歷官中，所至以提倡學術自任。在史館倡修儒林傳，在粵設學海堂，在浙設詁經精舍。阮元博學淹通，早被知遇，集《四庫》未收書一百七十二種，撰百八十餘種書，專宗漢學，治《經》者奉爲科律。身歷乾、嘉文物鼎盛之時，主持風會數十年，海内學者尊爲山斗。其論書之作，以《南北書派論》爲最著名。編《經籍纂詁》，校刊《十三經注疏》，彙刻《學海堂經解》一千四百卷，著《研經室集》等。另有《廣陵詩事》、《定香亭筆談》、《小滄浪筆談》、《疇人傳》、《石渠隨筆》、《兩浙金石志》、《山左金石志》、《十三經校勘記》等傳於世。

阮元在《南北書派論》中，對書法演變源流研究頗深，將中國書法流派分爲南北。從地域上分東晉、宋、齊、梁、陳爲南派，趙、燕、魏、北周、隋爲北派。從代表人物上分，鍾繇、衛瓘、王羲之、王獻之、王僧虔等，以至智永、虞世南爲南派；鍾繇、衛瓘、索靖及崔悦、盧諶、高遵、沈復、姚元標、趙文深、丁道護，以至歐陽詢、褚遂

良爲北派。其中鍾繇、衛瓘兼南北兩派。至唐太宗獨善王羲之書法，自此王氏一家也兼南北兩派。從風格特點上説，南派乃江左風派，疏放妍妙，長於啓牘，減筆至不可識。北派則中原古法，拘謹拙陋，長於碑榜。按近代發現的南北朝時的書迹，雖體勢多樣，但並不因南北位置不同而有大異。前人强分南北派别的説法，並不符合實際。（王劍冰）

# 臨池心解

〔清〕朱和羹

《臨池心解》，一卷。清朱和羹撰。有《嘯園叢書》本、《美術叢書》本、上海書畫出版社《歷代書法論文選》本。

朱和羹，生卒年不詳，字指山，江蘇吳縣人。朱工詩善書，尤善篆、楷書。雖生平不詳，似未入仕，爲布衣之士。嗜書四十餘年，自歐、趙入門，假途顔、柳，復由顛素，希踪二王，旁及篆籀，無不完心研討。收藏古人名迹甚富，又喜蓄古硯，藏石中有松皮、鸜鵒兩硯，實爲異品，並以此名其室爲「雙硯草堂」。

此書爲其專心作書積累的心得，隨筆錄之，在其謝世後，由其子運鴻等四兄弟付梓。書前有程庭鷺、徐錫琛二氏爲之序。是書對書學源流、法度、體勢、用筆用墨之法，言之鑿鑿，皆從閱歷甘苦中來不爲偏岩之

談。全書凡六十余段，指出「學書須光明源流，次諳法度，次明傳習之異同。」從作字須有操縱，分析正側偏鋒開始，對墨法、筆筆斷而復起、從空處落想、忽筆、間架、性靈、指實掌虛、作字以精、氣、神爲主、臨摹、結體、用筆、草字承接、行楷書關係、臨字之要在中竅、鑱鐙法、作書從平正一路作基、學古善變、法勝神勝、作字有主筆、書畫殊途同歸、病筆、露藏、骨力、集衆長爲己有、識量淺隘、藝必不精、字法本於筆成於墨、作字當悟波折之法、意在筆先、立身立品、心正則筆正、行草最貴虛實並見等等均有論述，皆爲覽右所取，會悟而得之見。全雖書因次第無序、類目不健，有重復叙述之弊，但達之於言，不失指導，豈可苛求。書後有其子運鴻、運開、運馨、運瀾跋。（王劍冰）

# 藝舟雙楫

〔清〕包世臣

《藝舟雙楫》，不分卷。有著錄謂二卷、或上、下卷者，《翠琅玕館叢書》本作六卷，也有著錄分爲論文、論書部分。準確說法可謂之「全一册。」清包世臣撰。有道光十六年刊本、光緒癸酉資州重刊本、翠琅玕館叢書、《安吳四種》（同治間刊本）（九卷）、上海廣智書局（光緒間）印本、《國學基本叢書》、《萬有文庫》（一集）、《藝林名著叢刊》、《美術叢書》（第一册）、《藝術叢書》、《芋園叢書》、《藝舟雙楫疏證》（祝嘉）等本。

包世臣（一七七五——一八五五），字慎伯，號倦翁、倦游閣外史。安徽涇縣人。涇縣古屬安吳，因而人稱其爲包安吳。享年八十一歲。自五歲時啓蒙，少時宗筆法於曾祖包植三，少負奇才，及長工詩文詞章，擅書法，曾得同鄉翟金蘭指點學法蘇東坡《西湖詩帖》，繼學《東方朔書贊》、《洛神賦十三行》、神龍《蘭亭》等，平生結識鄧石如、伊秉綬、錢獻之、黃乙生、朱昂之、王仲瞿、吳山子、張翰風等同代名家，相與探討，共爲增益。慎伯一生精勤學問不倦，於兵、農、政、刑、治河、漕運等素有鑽研，不徒托空言，爲清代學者，畢生親自參加墾殖、治河、練兵諸事，不止於是碑學開山之祖。嘉慶舉人。六十一歲權江西新喻縣知縣，僅一年因劾去官，晚年隱居江寧。其於書法悉心探悟始自青年。二十六歲時獲古帖十餘種，用九宮格臨摹，又蹤游江浙，徧觀舊跡。三十二歲得南宋庫裝《孔子廟堂碑》和棗版《閣帖》，細心探究虞世南法承王獻之，二王筆法之異同，羲之楷行草法源於漢隸，深得蔡邕筆法，獻之法於秦篆，妙接李斯等繼承創新的源流。四十五歲時和張翰風到濟南，得北碑甚多，寫成《歷下筆譚》、《論書絕句》。晚年，在七十歲時，集平生著作《管情三義》、《齊民四術》、《中衢一勺》、《藝舟雙楫》爲一帙，名爲《安吳四種》。

《藝舟雙楫》因含論文、論書兩藝而名。《論文》部份首篇是始自道光已丑（一八二九）年八月執筆，有注曰：「養疴寓園，日與族子孟開論古文節目，因次爲篇。」多爲評論古文作法和申明崇尚，亦間錄自作書序、墓志碑傳。體裁有書信、題詞、書後、詩、詩序、行、狀等。論書部分爲「論書一」、「論書二」。「論書一」的首篇爲《述書》（上、中、下）。所述皆係學習書法的經驗、心得、創見。依次的《歷下筆譚》、《論書十二絕句》等篇，則論漢代以來書法用筆結字方法和源流、提倡學習北碑等。「論書二」爲輯其辨誤、書後、自跋、疏證、通信、傳記等述作。後人評論此書所輯，皆包氏論書精華篇章。案余紹宋《書畫書錄解題》中謂：「道咸以後，北派

盛行。雖帖學之弊使然，而此書實開其風氣者也。」與同時的阮元南北書派論及北碑南帖論之提倡收有同氣相求的效果，對當時和以後書學的發展和變革，具有絕大影響。因自唐、宋以來，帖學漸盛，沿至明、清。但由於帖之翻刻繁多而致善本面目全失，舊搨愈來愈少。爲救帖學之弊，碑學興起是書法藝術發展的時勢需要。正如康有爲在《廣藝舟雙楫》一書中關於清代書法發展變化的趨勢時指出：「康雍之世，專仿香光，乾隆之代，競講子昂；率更貴盛於嘉靖之間，北碑萌芽於咸同之際。」此時北碑的盛行，是鄧石如開其端，阮元倡之後，而包世臣導其源。包氏之作，推動了大批人士從流，其在近代書法史上的貢獻是不小的。

全書所輯篇章，「論文」部份有：文譜、答張翰風書、答董晉卿書、揚州府志藝文類序、書贈王慈雨、與楊季子論文書、再與楊季子書、讀亭林遺書、自編小倦游閣文集三十卷總目序、十九弟季懷學詩識小錄序、詩禮徵文序、書毛詩關雎序後、春秋異文考證題詞、儀禮鄭注句讀書後、論史記六國表叙、書史記魏其武安傳後、復石贛州書、與周保緒論晉略書、晉略序、摘鈔韓呂二子題詞、書韓文後下篇、書桃花扇傳奇後、東海記傳奇叙、蘇州寶蓮寺主松濤法語題詞、問樵上人海上移情圖記、小倦游閣記、述學一首示十九弟季懷、五言一首說八比贈陳登之通判留別出都門、或問、族兄紀三先生鄭本大學中庸說序、錢東湖詩序、胡眉峰詩序、書述學六卷後、讀大雲山房文集、舊業堂文錄序、贈方彥聞序、贈余鐵香序、湯寶鷺先生文集叙、方岩夫軫詩序、韋君繡詩序、趙平湖政書五篇叙、讀白華堂詩集叙、述古孝子詩序、江季持七峰詩稿序、五海樓劼詩序、澹菊軒詩初藁序、爲朱震伯序月底修簫譜、金篔伯竹所詞序、雩都宋月臺維駒古文鈔序、樂山堂文鈔序、齊物論齋文集序、書陳雲乃延恩罷讀圖、復李邁堂祖陶書、答陳伯游方海書、張童子傳、畢成之墓志、清故揀選知縣道光辛巳舉人包君行狀、清故優貢生孫君墓志銘、與陳孝廉金城書、清故韓林院編修崇祀鄉賢姚君墓碑、

清故文學汪君之碑、清故國子監生凌君墓表、清故文學薛君之碑、皇清敕授修職郎安徽寧國縣學訓導沈君行狀、翟秀才傳、「論書」部分的「論書一」中有述書上、述書中、述書下、歷下筆譚、後附四則、與金壇段鶴臺玉立明經論書次東坡韻、論書十二絶句、國朝書品、答熙載九問、答三子問。「論書二」中有：《書譜》辨誤、跋榮郡王臨快雪內景二帖、書臨平原祭姪稿後、題隋誌拓本、自跋刪擬書譜、自跋草書答十二問、十七帖疏證、與吳熙載書、書黃修存藏宋搨廟堂碑後、書劉文清四智頌後、自跋真草錄右軍廿六帖、書陳雲乃集其先公寓廢壽幛字爲四言詩卷後、跋重刻王夫人墓志、記兩棒師語、完白山人傳、刪定吳郡書譜序。全書所輯篇章主要是道光年間，也有嘉慶年間完成的。有的坊間翻印發行時，對論文部分多有刪除或節選。綜觀包氏論書，多有獨到創見，如在對孫過庭《書譜》辨誤著述中，其見解的精確和細微的勘誤刪定，以及對《書譜》這一巨制在書藝中地位的評價，都是對書法理論的建樹，也是對發展書法藝術批評理論的貢獻。但包氏著作中，也有穿鑿附會之處，且在書中多用生僻名詞，對書家名氏使用，也偏多不常用的，如米芾，有米元章、米海岳、米南宮、米襄陽等人所熟知的稱謂，他卻用了米芾自己也少用的「中岳外史」、又去掉「外史」、「米」字而只用「中岳」。如此例不勝枚舉之處，增加讀者在閱讀中的困難。（張潛超）

# 書法津梁

〔清〕包世臣

《書法津梁》，三十六篇，不分卷。清包世臣撰。有民國十一年（一九二二）上海三益書局石印本。

是書有關論學書諸法內容者六篇：《執筆法》、《綴法》、《述學法》、《榜書法》、《行草法》、《干錄法》；有關書學雜論者八篇：《論書絶句法》、《論書一》、《歷下筆談》、《論書十二絶句》、《國朝書品》、《答熙載九問》、《答三子問》、《書譜辨誤》；爲書帖撰寫的題、跋、序、傳、記者十六篇：《跋榮郡王臨快雪內景二帖》、《書臨平原祭侄稿後》、《題隋志拓本》、《跋刪擬書譜》、《跋草書答十二問》、《十七帖疏證》、《與吳熙載書》、《書黃修存藏宋搨廟堂碑後》、《書劉文清四智頌後》、《跋正草錄》、《書陳雲乃集》、《跋重刻王夫人墓志》、《記雨筆工語》、《記雨棒師語》、《完白山人傳》、《刪定吳郡書譜序》；輯錄前代書學大家論書言論者六篇：《歐陽結字》、《名人要訣》、王羲之《筆勢論》、虞世南《筆髓論》、孫過庭《書譜》、姜夔《續書譜》。

書前月清道人序曰：「茲《書法津梁》一編即包慎伯自節《安吳論書》（即《藝舟雙楫》）中之尤切者，別擇而另訂之，以講解課授於家塾者也。讀者亦當知其爲精華矣。」除後六篇外，其餘爲包世臣自撰，所論有前人未識之處，於當時影響頗大，此書對倡導北碑尤爲用力，道光、咸豐年以後書法界盛行北碑，與此書有關。

（侯占虎）

# 書學提要

〔清〕朱履貞

《書學提要》，二卷。清朱履貞撰。有《知不足齋叢書》本、《叢書集成初編》本、《歷代書法論文選》本。

朱履貞（生卒年不詳），字閑泉，號閑雲。浙江秀水（今嘉興北）人。以布衣而工書法，爲清代嘉慶年間書法家。據趙魏在《書學提要·序》中云：「殫思古法，發揮意旨，於孫過庭《書譜》尤精研確核，辨析微芒，發前賢秘奧，爲後學津梁。」其生平事迹未考。

本書二卷中上卷，所輯用筆、執筆、學書攻苦、學書感會四篇，皆係摘引前人論書之語，間加疏證，闡釋意深難解之論。如認爲孫過庭在《書譜》中不論「永字八法」，乃因在唐初時八法尚未盛傳流行。履貞辨析此八法，不信所傳爲崔瑗、鍾繇、王羲之等相授之說，頗具卓識。尤自晉、唐以來，論書者逐漸增多，所輯錄者多有僞書。爲使學者不茫無適從，乃在輯錄前人論書時，簡明切要，詮綴類言而成是卷，以求是非互見，去取當自不同，可便於學者自斟。下卷爲履貞自撰，詳析學書須識古人用筆，不可徒求形似，要掌握書之筋骨血肉關係，探求用筆技法。爲此，對傳統技法一一加以說明。如「釋撥鐙法」：鐙爲古「燈」字。其法「若執鐙挑而

撥燈」，即雙鈎法。「後人目爲(雙鈎法)三指立異者，大謬也。」指出：「書法精勁圓活，全在三指之尖。然三指尖最難結實，更難活動，尤須臂、腕、指三者功夫齊到，方能成書。」如釋擘窠書。擘者「巨擘也」，「窠，穴也」，即大指中之窠穴。釋「屋漏痕、折釵股、壁坼、錐畫沙、印印泥」等名詞術語，是因「前人立言傳法，文字不能盡，則設喻辭以曉之，假形象以示之。」其對臨摹用工，認爲是學書大要，必先求古人意指，次究有筆，後像形體。務在求其氣骨，形勢自生，縱橫得勢。朱引王右軍「必是將軍」之說，闡釋學書必先作氣，立志高邁，勇猛精進。繼在一系列技法上闡釋要義。如運(筆)之既久，使臂腕如鐵，指尖堅勁，縱橫收放，心不知有手，手不知有筆。學書不可徒求形似，學貴專詣，不尚空談。撥鐙之法，最爲捷徑。書法勁易而圓難。圓者勢之圓。非磨棱倒角之謂，乃八面拱心，即九宮法。書之大要，可一言而盡之，曰：筆方勢圓。方者折法也，點畫波撇起止處是也。圓者，用筆盤旋空中，作勢是也，圓之臂腕，字之筋也。書有折鋒、搭鋒、乃起筆處也。用强筆者多折鋒，用弱筆者多搭鋒。作書要訣是書有捺滿、提飛之法：疏處捺滿，密處提飛；平處捺滿，險處提飛。履貞在書中又闡釋了書有筋骨血肉；學書摹仿須善自采取；書有運腕之說而不及臂指；列舉小字法帖數種，如能日臨一通，則無難寫之字矣；列舉石刻之可觀者；懸臂作書，實古人不易之常法。凡後世之以書法稱者，未有不懸臂而能傳世者；推薦孫過庭草書爲至寶，習草要逐字寫過，勿率意爲之；闡明有關八分書的用筆法，八分實兼衆體之長；能悟此理，方是法書；指出書有六變：一氣質、二天資、三得法、四臨摹、五用功、六識鑒、六要俱備，方能成家；又說明書法精微，全賴筆毫相稱，筆墨紙要自然合用；要學書須求工於一筆之內，而後逐筆求工，則可全篇皆工；有關古人學書之法，有獨得之秘，耳聞面授，難傳於筆札之間，要氣魄所聚，思通神明；對前人評書提出見解，認爲有偏徇失實，褒貶不公處，所論皆履貞心得之作，經驗之論。但謀

篇零散，敘述紛亂，影響其所識見的系統闡述，不惟不有所損益。（張潛超）

# 書概

〔清〕劉熙載

《書概》，一卷。清劉熙載撰。有同治十二年刻本，《古桐書屋遺書》本、開明書店本、上海古籍出版社王國安校點本、《歷代書法論文選》本。

劉熙載（一八一三——一八八一），字伯簡，號融齋，晚號寤崖子。江蘇興化人。道光進士，文學家。歷充翰林院庶吉士、散館授編修、左春坊左中允廣東學政。晚年寓居上海，主講上海龍門書院。博學多才，通曉經、史、子、天文、數學、文字、音韻等。治經無漢、宋門户。著有《四音定切》、《說文疊聲》、《說文疊韻》、《昨非集》和文藝理論著作《藝概》等。

《書概》爲《藝概》中一個部份。計二百四十六則。論述書體源流變化及各種書體特點，評論歷代著名書法家書體淵源，闡述書法藝術特點，對書法體系的核心的書體劃分，提出了中國書法大系的雛形。此作雖是札記式的論述，卻把中國紛亂的書體劃分爲兩大類，即按動態書法、靜態書法兩大系統列出書法大系一覽表。全書所論雖多引前人書論，但多有作者獨到之見，精闢之論。如有關用筆技巧的論述，指出每一筆畫用

中鋒，要正要實，使四面整齊圓足，起筆要快而有勢，行筆要豐實，收筆要超脫，而轉筆要兼有三者的特點。寫每一橫畫，要防止出現末大於本，中間不如兩端的毛病。其他筆畫也仍如此，在筆迹細微的地方也要寫得鋒勢完備，意態周全，以求筆心送到，避免病筆。用鋒有多種，其實是中鋒、側鋒兩種，字有多種筆畫，都是點的延伸。書法還要外柔內剛，剛柔相濟。用筆有輕重適宜的提按，是相對又相輔相成的關係。用筆有遲速，疾澀、急緩等，既要有生氣，又要有節制，總之，一個要求，即筆法完備。不論哪種用筆，都應出於天真自然。熙載此著的最大貢獻，是從形式美學特徵方面，把各式各樣書體命名歸納爲篆、分、正、行、草五種，把書法的實用性、藝術性的命名純用藝術形態統一起來，爲完備自身理論體系奠定了基礎。劉氏在書中還對「意」、「象」二者有機結合構成統一的書法內容；書法藝術創作的「微」與「大」的統一；章法上在「貫」的基礎上求「變」的結合；筆畫的「中心」與「外界」的關係；「動」「靜」結合形成不同的美的特徵；書法內容的「意」與方法的「法」相成統一；書法創作上的「損」、「益」的相互轉化的關係；「書貴入神」中「神有我神他神」之別；凡此等等，皆以辯證的觀點論述了書法內容、創作、章法、用筆、書體多方面，貫穿劉氏「高韻深情，堅質浩氣，缺一不可學書」的思想。在書中還表現了劉氏在書法批評與鑒賞方面的學識。如評「蔡邕洞達，鍾繇茂密。余謂兩家之書同道，洞達正不容針，茂密正能走馬。此當於神者辨之。」評論索靖「書如飄風忽舉，鷙鳥乍飛，其爲沉着痛快極矣。」評王右軍「力屈萬夫，韻高千古。」評「率更《化度寺碑》筆短意長，雄健彌復深雅。」此書向爲學書者與書法家們所重視，視爲指南。　（張潛超）

# 學書邇言

〔清〕楊守敬

《學書邇言》，一卷。清楊守敬撰。有日本大正本，一九八一年文物出版社印行陳上岷校勘注釋本。

楊守敬（一八三九——一九一五），字惺吾，號鄰蘇老人，湖北宜都人，爲近代歷史和地理學家。同治舉人。光緒年間，爲清朝出使日本大臣黎庶昌的隨員。回國後，曾任兩湖書院地理教習和勤成學堂總教長。一九一四年被袁世凱聘爲顧問，任參政院參政。其地理歷史著作有《歷代輿地圖》、《水經注圖》、《水經注疏》、《隋書地理志考證》；金石書法著作有《寰宇貞石圖》；文集有《晦明軒稿》。其中《歷代輿地圖》是我國歷史地圖中的重要著作和資料。書法著作還有《楷法溯源》、《評碑記》、《評帖記》、《鄰蘇園集帖》等。

《學書邇言》原係手抄本，特爲來華受業的日本人水野元直所寫的教材，守敬時年七十三歲。此草稿的抄本由水野元直攜回日本，並以《學書邇言疏釋》書名刊刻印行，並有疏釋，得到了廣泛流傳。是書分緒論、評帖、評書、題跋等部分。在緒論中，簡要敘述了歷代書法的演變和各種碑版的特徵。在引用前人學書「要天分、要多見、要多寫」的「三要」外，楊守敬又增添了「要品高、要學富」，合爲「五要」。認爲「古之大家，莫不備此，斷未有胸無點墨而能超軼等倫者也。」闡明知識視野的開闊和藝術修養之間的密切關係，頗有見地。

在評帖中，按篆、分、真、行草四類，分別對歷代百餘種主要碑刻依次作出中肯的評述，另對一些碑刻原石、翻刻、出版與收藏源流，和與書法藝術有關的秦權量、詔版、漢印、瓦當、貨幣等，都有涉及。評帖中分(一)、集帖，有《淳化閣帖》、《三希堂法帖》等三十餘種；(二)、某家法帖，有《忠義堂顏帖》、《東坡西樓帖》等二十餘種；(三)、某一法帖，有鍾繇《宣示》帖，王右軍《蘭亭序》帖等六十餘種；(四)、爲小楷帖，有王大令《十三行》、虞永興《破邪論》等十餘種。對流傳、真僞、優劣等，均予適當考評。評書是從宋代開始，對蘇東坡、黃山谷、朱襄陽以至王子貞、翁松禪等五十餘家，一一評價，頗爲公允。在此書中的後部分，還對日本的幾位名家作了述評，爲「自以空海爲第一，殊有晉人風，小野道風次之，行成卿、魚養又次之」的評論。對日本的銘文，如《道澄寺鐘銘》、《銅燈臺銘》，對金刻則推「《和銅題名》，最爲高古，神似顏魯公」。「《佛足迹記》雖屬和文，亦書法之別格，足自玄者」，可見他對日本的書家書迹，也頗有研究。題跋部分計四篇，其內容亦評帖之屬。

前有序言，在日本刊行時，序言移爲後記。全書由樋口銅牛分爲碑評、集帖、專帖、今帖、行草帖、小楷帖、評書等七章。在刊印的大正本與手抄本之間，有些差異和錯訛，其原因有抄錄錯的，有修改時另行取捨的，有錯斷句的，有排印時因字迹難辨而錯認的，有筆誤或記憶錯的。一九八一年文物出版社印行陳上岷的校勘注釋本，是參照原稿和有關的參考資料逐段逐句核校，並將全書除序和後記外，分五個章節，題目爲緒論、評碑、評帖、評書、題跋，加了注釋。在章節下分類，未擬標題，只空一行，以示區別。

此書對歷代書法演變、各種碑帖特徵、書法藝術本質、歷代書家風格等的敘述，窮搜博採，資料簡賅，不僅供愛好書法碑帖者研究的參考，還可依據所載許多珍貴碑帖的流傳經過和關心古代碑帖聚散者提供合浦還珠的佐證，而且也反映了中日書法藝術交流的生動事實和中日兩國人民文化交流的傳統。陳上岷所加

注釋，對讀懂原作大有裨益。（王劍冰）

# 廣藝舟雙楫

〔近代〕康有爲

《廣藝舟雙楫》，又名《書鏡》，六卷（二十七篇）。近代康有爲撰。有光緒辛卯（一八九一）年刻本、《萬木草堂刊本》、《萬有文庫》本、廣藝書局本、《藝林名著叢刊》本、《康南海遺書》本、《四部總錄藝術編》本、上海書畫出版社崔爾平《廣藝舟雙楫注》本。

康有爲（一八五八——一九二七），原名祖詒，字廣厦（一作廣夏），號長素、更生。廣東廣州府南海縣人。人稱南海先生。光緒進士，授工部主事。「戊戌變法」首創人物。《清史稿》卷四百七十三有傳。嘗到香港、上海游歷，接觸到西方文化和資本主義事物，逐漸產生革新、改良思想。又鑒於中法戰爭、中日戰爭的失敗，國勢日蹙，曾先後七次上書光緒帝，提出變法圖强的主張，發動維新運動。其中著名的一次是一八九五年聯合十八省赴京會試的舉人一千三百餘名，上書光緒帝的「公車上書」。嗣後，組織强學會、聖學會、保國會等活動。「戊戌政變」失敗，亡命日本。此後，又組織了保皇會、孔教會、還參加過旋即失敗的張勳復辟活動。康氏一生著述甚豐，據張伯楨《萬木草堂叢書目錄》統計，經史子集類有一百三十七種之多。如《新學僞經考》、

《戊戌奏稿》、《大同書》等。精書法，並研金石之學，廣收碑版，在友人「勿言國事，宜以金石陶遣」的勸說下，轉向書法領域以排遣苦悶，乃續包氏而有斯作。《藝舟雙楫》因有《論文》、《論書》兩部份，以雙楫相喻。康氏續作止有書論，時人譏爲「藝舟單櫓」，故康氏在生前重刊時，遂改名《書鏡》。日文譯本名爲《六朝書道論》。此書寫作時間，據本書叙目自述「始於己丑（一八八九）之臘」，完成時間在一八八九年除夕之際。此書脱稿後，在七年中印刷了十八次。盡管在戊戌（一八九八）年、庚子（一九〇〇）年被清政府兩次下令毁版禁止，但此書依然流行，且在康氏生前時，日本即以《六朝書道論》爲書名的譯本印行過六版，可見此作問世後流傳之廣，影響之大。

全書前列光緒十五年自叙，申明此作是「翻然捐棄其故，洗心藏密，冥神卻掃（埽）。攤碑離書，弄翰飛素，千碑百記，鈎午是富，發先讖之覆疑，窮後生之宦奧」。「國朝多言金石，寡論書者，惟涇縣包氏，鉦之揚之。今則孳之衍之，凡爲二十七篇。」此書主旨是倡碑抑帖，所論尊碑卑唐，並非康氏立異，乃適應書法發展的趨勢，即此書所述六朝諸碑書體變遷之迹，循追求創立書風的潮流，爲開闢新的神韻、氣韻各異的風格而發。晉代墨迹以吸二王作品的飄逸書風，成爲歷代書法家們的追求。唐、宋以降，帖學大熾，風靡天下。數百年間，以帖學培養出不少在叢帖中汲取營養，繼承創新的大家。但明、清兩代因刻帖系統紊亂，體貌失真，雖出新意，處於發展遲滯狀態。「康氏在本書卷二《體變第四》一章中指出清代書風四變：「康、雍之世，專彷香光；乾隆之代，競講子昂；率更貴盛於嘉、道之間；北碑萌芽於咸、同之際」。說明咸、同之際轉師北碑、漢篆、碑學大倡，書壇之風陡然一變，大異其趣。康氏不溺舊說之作，推動了碑派的發展，對碑學的形成發揮了歷史作用。全書涉及書學理論相當廣泛，對書法藝術的各個方面都有論述和評價，所據資料豐富，並吸取了

清代金石考據學的新成果，修正了阮元的一些不科學的論點，認爲書可分派，南北不能分派，强調以「變」求得事物的進步。總之，此書體例嚴整，論述廣泛，自成體系，考證精賅。但也存有不足，如在變中主張復古，持論多有偏激過分，引經據典之處過多，用詞生澀孤僻等等。是書各篇主要內容是：原書第一，此章主述文字起源與發展。「文字之始，莫不生於形象」對六書的籀、篆、分、隸、行、草之輾轉相變，（例舉王愔叙（案指《古今文字志目》）百二十六種書體）備極殊詭，「皆人靈不能自已」，並受「競趨簡易，擇優而用」的法則所使。康氏以中外文字的發展和應用做比較研究。對錯誤主張「但取成形，令人可識，何事夸鍾、衛，講王、羊，經營點畫之微，研悅筆札之麗，令莘莘學子「玩時日於臨寫之中，敗心志於碑帖之內」的論點，用揚雄「斷木爲棊，梡革爲鞠，皆有法焉」之語，說明「而況書乎」進行反駁。在此章中，還對書寫形式有所討論。最後綜論體勢之變，「可以前事驗之。」

尊碑第二，此章所倡尊碑爲尊六朝碑。晉人所書之帖，因紙壽不過千年，難於流傳。今日所傳，無論何家何帖，大抵爲宋、明人重鉤屢翻者，面目全非，精神更不待論，因流敗既甚，師帖者絕不見工，碑學中興，實爲事勢推遷，不能自已。碑學之興，同時也還因有金石學、小學亦盛，出土之碑亦盛，考證亦盛，摹搨以廣流傳亦盛等條件，於是碑學蔚爲大國，以致碑學大播，「三尺之童，十室之社，莫不口北碑，寫魏體，蓋俗尚成矣。」尊南北朝碑字，「非以其古也」，確因筆畫完好精神流露，易於臨摹；可以考隸楷之變；可以考源流；唐言結構，宋尚意態，而六朝碑卻各體畢備，筆法舒長刻人，雄奇角出，迎接不暇，實爲唐宋之所無有。「有是五者，不亦宜於尊乎！」

購碑第三，「學者欲能書，當得通人以爲師。」吾爲學者尋師，其莫欲多購碑刻。康氏引揚子雲所說：「能

觀千劍，而後能劍；能讀千賦，而後能賦」的道理，曉喻學書者「若所見博，所臨多，熟古今之體變，通源流之分合，盡得於目，盡存於心。盡應於手，如蜂採花，醞釀久之，變化縱橫，自有成效。」求碑要知其要，擇其精。批評輒言寫歐寫顏」，專寫一本，依此謬說而「欲以終身，此尤謬之謬，誤天下學者在此也」。康氏就此概述南北朝碑之長，介紹了可按《金石萃編》、《金石補編》、《金石索》、《金石聚》而求之。繼列必當購者的南北朝碑錄次目，計有吳碑二石（碑名略，下同）、晉碑五石、宋碑三石、齊碑廿石、梁碑二石、陳碑二石、魏碑七十七石、北齊碑三十七石、北周碑七石、隋碑四十三石。此目是爲「窮鄉學子欲學書法，未知碑目言之」而提供的。

體變第四，本章精要地叙述了自先秦至清代，書法形體變革發展的短長。如秦分裁爲整齊，形體增長。漢分變圓爲方，削繁成簡。篆隸迴分，變有波磔。波磔分背，隸體成矣。書盛於漢，杜度作草，蔡邕作飛白，劉德升作行書，晚季（漢末）變真楷。蓋體制至漢，變已極矣。以帖觀之，鍾王之書豐强穠麗，碑當魏世，隸、楷錯變，無體不有，當爲今隸極盛。北齊諸碑，千篇一律。至於隋世，以結六朝之局，南北書派，自是遂合，是一大變。唐世凡三變，唐初並轡疊軌，皆尚爽健；明皇極豐肥，諸輩趨時主之好；沈傳師、柳公權專尚清勁，骨存肉削，天下病矣。五代亦宗肥厚，宋初仍之。遼書補拙，絕無文采。金世碑帖，專學大蘇。元明兩朝，言書法者大盛。吳興首出，自是四百年間，人才縱橫，莫出吳興之範圍。故兩朝之書，率姿媚多而剛健少。明人類能行草，亦有可觀，蓋帖學大行。清代書法之四變，碑學益盛。康氏並對清代書法劃分古學（晉帖、唐碑）、今學（北碑、漢篆），「以是二體者觀古論時」，以致大界不混，「不以耳目之私測之矣。」

分變第五，康論文字的字體變化「皆因自然」。否定標志漢字字體名稱的籀、篆、隸、楷等是因演變而得之說，自創統稱「分變。」在此章中對石鼓文字、秦代刻石、漢代碑刻以及秦、漢間鐘鼎瓦當字體的變化作出

分析和考證。着重辨證議論紛紜的「八分」之說，引述蔡文姬、王愔、張懷瓘、蔡希綜、王次仲、王應麟、歐陽詢、吾丘衍、洪邁、包愼伯、翁方綱等在各自論述中對「八分」所作的論斷和在各自書作中反映的「八分」筆法。歸結諸說之所以極紛莫定，乃源自劉歆僞作篆、隸之名以亂之耳。」認爲古者書但曰文，並無籀、篆、隸之名。同意衆多書家如劉熙載的「漢隸可當小篆的八分，是小篆亦大篆之八分，正書亦漢隸之八分」之說，如吾丘衍的「秦篆得正文之八分，名曰秦分」之說；如蔡中郎的「西漢無挑法，而在篆隸之間者，名曰西漢分」之說；如王愔、張懷瓘的「東漢有挑法者，爲東漢分」，總稱之爲「漢分」之說；如蔡希綜、劉熙載的「楷書爲今分」之說。因而認定：「八分之說定，篆、隸僞名從此可掃除矣」。

說分第六，此章從論述秦分小篆畫如鐵石，體若飛動，爲書家宗法開始，分析了李斯以下的各家篆法所擅，以及存世的足以取法的篆文碑刻。列舉自有奇采的石鼓文、李陽冰、崔子玉、許叔重、張懷瓘、曹喜、蔡邕、邯鄲淳、韋誕、衛瓘、衛恒等衆家筆法各各得其妙。列其所見漢人秦分書存世的名碑二十餘種和吳碑二種的目次。繼對西漢、東漢的碑刻盡收古今奇態異變者。康氏考古辨今，並未雷同一談。

本漢第七，本章探求真書之變及其本源。提出漢以前無真書，自吳碑《葛府君》及元常諸帖始，至二王則變化殆盡，以迄於今，遂爲大法。歷述真書之妙，諸家皆有之史事、軼聞。並對諸多碑刻作出評論，例如《子游殘石》有拙厚之形，而氣態濃深，筆頗而駿，殆《張黑女碑》所從出也。又書法每苦落筆爲難，雖云峻落逆人，此亦言意耳。欲求模範，仍當自漢分中求之」。等等。

傳衛第八，本章以衛覬及其後人衛瓘、衛恒、衛夫人傳承繼因師法的敘論，說明書法筆迹之宗迹和系統，使人了解書法劃分南北二派，不符當時歷史事實。康氏縱論書法之盛，自漢末書家輩出，並轡齊驅，傳緒

相師，迨晉朝中衰，書家北渡，「鍾派盛於南，衛派盛於北。後世之書，皆此二派，只可稱爲『鍾、衛』，慎伯稱『鍾、梁』，未當也」。唐承隋祚，會合南北，本可發揮北宗，而太宗尊尚右軍，舉世更無異論，故使張、李續品，皆未評及北宗。」但史傳名家之著，碑版之迹可尋，而諸家書品，一無見傳。康氏慨北士之迹盡湮之不公，嘆永叔在《集古》中對北碑字所作之工妙評語，是「千年學者所不知。」作者例舉許多北碑代表作，對衛氏之法，肯定「幾如黃帝子孫散布海宇萬千年矣。」故「衛家爲書法大宗，直謂之統合南北亦可也。」

寶南第九，本章針對阮元以法帖屬南，以碑屬北而分派之論，指出書可分派，不能以碑、帖爲界强分南北派。由於時尚南朝較北朝樹碑量少，其實南北碑並無二異，南碑爲世所稀有，故此篇名爲「寶南」。考南碑當溯於吳，其《封禪國山》、《天發神讖》、《爨寶子》、《爨龍顏》等，較魏碑高逸過之。康氏闡述南碑書體特徵、出處，嘆其奇偉驚世，各有意度，爲各書體之極，誠人間瑰寶。

備魏第十，本篇歷述北碑莫盛於魏，莫備於魏之鑒。考當時晉、宋禁碑，周、齊短祚，故言碑者，必稱魏碑。魏碑隨取一家，皆足成體，魏碑所有，他碑無之，所以莫備於魏。後世稱碑之盛爲唐，謂名家傑出，諸體並立。然唐八字向背往來伸縮之法，在各因其體，自妙其致，作字工夫等，較之人巧極而天工錯的魏碑，則是「斷鳧續鶴以爲工，真成可笑」。

取隋第十一，本篇以通觀古碑深得「洞達」之意者莫若隋世，敘述隋碑之足取。分析隋人無以書名冠世者，隋碑又無絶佳者，爲何有足取？其歷史原因是隋碑「內承周、齊峻整之緒，外收梁、陳綿麗之風」，「集六朝之餘風」，「變古有唐風」。

卑唐第十二，康氏在此篇中斷言：「書有南北朝，隸、楷、行、草，體變各極，奇偉婉麗，意態斯備，至矣！

觀斯止矣！」「至於有唐，雖設書學，士大夫講之尤甚。然纘承陳、隋之餘，綴其遺緒一二，不復能變。專講結構，幾若算子」。以近世碑興，鄧石如、包慎伯、張廉卿等，均以書雄視千古。而法唐者，無人名家。以此作卑唐之證。同時指出學唐碑者當知沿革，也有可學者。

體系第十三，此篇以披枝見本，因流溯源之筆，對書體祖自所出，各有其類，均加辨正。歷述真楷之始，濫觴漢末。例如《葛君碑額》爲真書第一古石。《景耀八石弩鐨銘》、《麻姑仙壇》、《瘞鶴銘》等皆正書。繼對各名碑、名家一一以祖孫、本支、旁系、鼻祖、裔孫、餘脈、眷屬、法乳、嫡庶等喻詞，以證其對各家書迹的繼承淵源和發展的系統所作的結論，兼論書評和學書應知所本。

導源第十四，此篇是從唐、宋名家無不導源六朝者入筆，强調師法各有淵源的六朝之體。認爲唐、宋名家之出，使「南北朝碑遂掄揜鬱喻不稱於世」。批評近世尊唐、宋、元、明書，甚至父兄之教，師友所講，臨摹所引，終身盤旋，不出唐宋人肘下。故終日作字，仍不能與唐人爭道。指出：「正宜上法六朝，乃所以善學唐也」。

十家第十五，此篇爲康氏稽考南北朝碑書名人，可列正書自成一體而各成流派，各有所擅者十家，計有寇謙之《嵩高靈廟碑》、蕭顯慶《孫秋生造像》、朱義章《始平公造像》、崔浩《孝文皇帝吊比干墓文》、王遠《石門銘》、鄧道昭《雲峰山四十二種》、貝義淵《始興王碑》、王長儒《李仲璇修孔子廟碑》、穆子容《太公呂望碑》、釋仙《報德像》。十體迦異，各有門户，可謂書之巨子。

十六宗第十六，此篇以各有所宗，各具風格而列南北碑中最工者，列爲上、中、下、外十六宗，供學者擇而師之。書家林立，各壇體裁，互分姿制。學子於古碑，唯南碑與魏可宗。因有十美：魄力雄强，氣象渾穆，

筆法跳越，點畫峻厚，意態奇逸，精神飛動，興趣酣足，骨法洞達，結構天成，血肉豐美。齊碑、隋碑則不備此。

碑品第十七，康氏在此篇中取南北碑爲之品列，主張書道需天然、工夫二者兼美，乃依此標準分神、妙、高、精逸、能爲評書品列。康氏所列各品如下（各品所列碑名，在此省書名號）〔神品〕曩龍顏碑、靈廟碑陰、石門銘。〔妙品上〕鄭文公四十二種、暉福寺、梁石闕。〔妙品下〕枳陽府君碑、梁綿州造像、瘞鶴銘、泰山經石峪、般若經、石井蘭題字、蕭衍造像、孝昌六十人造像。〔高品上〕谷朗碑、葛祚碑額、吊比干文、嵩高靈廟碑。〔高品下〕鞠彥雲墓志、高勾麗故城刻石、新羅真興太王巡狩管境碑、高植墓志、秦從三十人造像、趙珊造像、晉豐縣造像。〔精品上〕張猛龍清德頌、李超墓志、賈思伯碑、楊翬碑、龍藏寺碑、始興王碑、解伯達碑。〔精品下〕刁遵碑、惠輔造像記、皇甫驎碑、張黑女碑、高湛碑、呂望碑、慈香造像、元寧造像、趙阿歡三十五人造像。逸品上朱君山墓志、敬顯儁刹前銘、李仲璇修孔子廟碑。〔逸品下〕武平五年靈塔銘、劉玉志、臧質碑、源磨耶祇桓題記、定安王元燮造像。〔能品上〕長樂王造像、太妃侯造像、曹子建碑、雋修羅碑、溫泉碑、崔敬邕碑、沙門惠詮造像。華嚴經菩薩明難品。道略三百人造像，揚大眼造像、凝禪寺碑、始平公造像。〔能品下〕魏靈藏造像、張德壽造像、魏元預造像、司馬元興碑、馬鳴寺碑、元詳造像、首山舍利塔碑、寧贊碑、賀若誼碑、蘇慈碑、報德碑、李憲碑、王偃碑、王僧碑、定國寺碑。

碑評第十八，在此篇中，評論《曩龍顏》等四十七種名碑的特點，反映各碑的藝術意境。

餘論第十九，此篇是繼前列評碑各篇之後，對南北朝以迄清代碑刻及名家得意之筆的補充評述。分別對《般若碑》、《曹子建碑》、《馬君起浮圖》、《宋開府碑》、《八關齋》、《麻姑仙壇》、《吳文碑》、《開福寺》、《六十人造像》、《李超》、《靈廟碑陰》、《龍門造像》、《法生》、《北海王元詳》、《優填王》、《龍門》、《雲峰》、《四山摩

崖》、《枳陽府君》、《葛府君》等，均作詳考細評。對六朝人書、徐浩、顏真卿、米芾、張旭、伊秉綬、鄧石如、劉墉、張裕釗也一一作出品評。康氏謂：「書若人然，須備筋骨血肉，血濃骨老，筋藏肉瑩，加之姿態奇異，可謂美矣。」康氏評述歷代書碑名家風貌之後，總結說：「約而論之，自唐爲界」，唐前書法爲密、茂、舒、厚、和、澀、曲、縱；唐後書法爲疏、凋、迫、薄、爭、滑、直、斂。

執筆第二十，歷代書法家有關執筆法的論述，多有各自體會，康氏對此作了比較論斷。引述衛夫人、李後主、崔子玉至鍾、王、永禪師、虞世南、陸柬之、陸彥遠、張旭、崔邈、韓方明、盧儁、林韞、盧肇、陳繹曾等師承家傳執筆法之要略和論述之後，指出正確執筆法，必須深得執筆之勢，否則「向不能書，皆由不解執筆，以指代運。」

綴法第二十一，繼前章論述執筆法，此篇爲聚合衆家之說而討論運筆法。圓筆源於篆，方筆源於隸，以後則方圓筆並用，又妙在不方不圓，亦方亦圓，或體方而用圓，或體圓而用方，或筆方而章法圓等多舉之法。因古人筆法至多，學者既要經師授，又當自悟而有所得。唐代李華用「截」、「拽」二字爲神訣。張懷瓘《論用筆十法》，可使「一字則功妙盈虛，連行則巧勢起伏。」至於「頓、提、虛、實、藏、露」等，要「新理異態，變出無窮」。對古人蔡邕、王羲之，衛恒等論書之語，如庖丁之「以神遇不以目視」，得於心應於手也。思與神合，「書法亦猶佛法，始於戒律，精於定慧，證於心源，妙於了悟，至其極也。」又將書喻以學射、用兵。又對墨法、紙法在書法中的作用也作了闡述。

學敘第二十二，康氏此篇對學之難成者，提出非獨其人之惰學，亦教之無序的觀點。學書之序，必先能執筆。作書先從結構人，畫平豎直，先求體方，次講向背、往來、伸縮之勢，次講分行布白之章，得各家結構章

法，通其疏密、遠近之故，知提頓、方圓之用。浸淫久之，骨肉氣血精神皆備，體既成，然後可言意態。如此，再從大字始，學行書從方筆始，從摹九宮格始，偏臨諸碑，摹古人形質，得性情，可植其干，厚其力，雄其筆，逸其韻。此等爲入手之叙。

述學第二十三，此篇爲康氏學書經歷，備嚐甘苦的自述。有其學書經驗、師承，以及先帖後碑的所失所得等。

榜書第二十四，此篇爲傳授書寫榜書要領。榜書又稱擘窠大字。作之有執筆不同、運管不習、立身驟變、臨倣難周、筆毫難精等五難。榜書筆法也分方筆、圓筆，須筆墨雍容安靜簡穆。例舉南北各地的榜書和名家書迹，講述榜書筆法、筆勢，用墨用紙等，非精筆佳紙晴天爽氣，不能爲書。

行草第二十五，指出碑本皆真書，亦有兼行書之長。然行書尚可師貼，如《張猛龍碑陰》、《聖教序》、《雲麾將軍》、《裴將軍》、《令狐夫人墓志》等。草書可臨智永《千字文》、孫過庭《書譜》，以及隨性所近臨仿自張芝以下歷代大家之作。若欲復古，當寫章草。

干祿第二十六，康氏對干祿字書，即標準字，作爲謀取祿位的工具頗爲重視，與書中以前各章以書法爲藝術的論述，在觀點上自相矛盾。其在歷數當代爭言書法及應制之書，「聊舉所聞」，列可爲干祿法者諸碑有《張興碑》等十數種，以爲師法。

論書絶句第二十七，（略）

此書做爲晚清書法理論家對書法藝術系統地縱橫談論，問世以後頗受人們注意，儘管其論點和資料今天已顯得陳舊，但其學術價值是重大的，確實不可不讀。（張潛起）

# 草堂之靈

〔近代〕楊鈞

《草堂之靈》，十六卷。近代楊鈞撰。有一九八五年岳麓書社重刊本。

楊鈞（一八八一——一九四〇），字重子，號白心，晚號怕翁。湖南湘潭人。兄楊度爲中國近代史聲名顯著的政治界人物。弟兄同受業於王湘綺。一九〇三年赴日本留學。回國後在湖南辦新學，講學數年。民國初，築小屋於長沙東門外，室名白心草堂，自呼五里先生，終歲獨居，以讀書、治藝、著述爲事，擅長書畫、金石、詩文，其書法造詣尤深。六歲習學，即筆不離手。十三歲前專學唐碑。後廣習北碑，遍臨漢隸，用心至勤。畢生所臨碑版達五千餘通。其作書皆具功力，尤分書爲最。其篆書可與李陽冰並美。行書自篆中來，遒勁飛動，別具風采。刻印亦頗用功，章法多出於碑版古印，與齊白石相聚多年，共同研習。鈞負盛名於時，書法家清道人等爲之傾服。因其法無師承，被稱爲「湘派」。其在四十以後學畫，全用作字之法作畫，不囿於專門家之森嚴法度，自然天真。鈞詩書畫印皆爲大家。著有《白心草堂詩集》、《白心草堂金石書畫》。

在是書十六卷中，皆爲讀書札記體例。岳麓書社重刊本有顏家龍寫的《前言》，次爲目錄。正文前有楊鈞戊辰十二月自作序。全書內容廣泛，共著二百五十八題。如其在自序所云：「足不出户庭，而游乎無垠之

域」，「地有青草，門有蛛網，而日月之光，日夜至焉。與之徘徊而逍遥者，惟老子之牛，仲尼之麟，莊周之蝶，賈生之鵩，而釋迦之鉢，達摩之蘆，王喬之履，張華之劍，亦錯雜於其間。」可見其述作取題采擷範圍，除詩書畫印藝術題目外，還有其他雜感、雜識。其每則述作皆二、三百字，資料豐富。現將有關所論書、畫、印內容提要如下：卷一中有《說「永」字》、《論執筆》、《戒小家》、《重〈孔羨〉》、《說篆》、《說碑》。卷二有《記何》、《論四家》、《運矛》、《夢碑》。第三卷有《論畫》、《記〈九如圖〉》、《重六家》、《記張遷》、《辨朔》、《記史晨》、《重稿》、《說印泥》、《怪筆》、《戒虛名》。卷四有《辨書畫》、《跋〈孔羨〉臨本》、《題董》、《記宋畫》、《說健潔》、《審成份》、《記趙卷》、《論六法》、《記〈劉熊〉》。卷五有《辨蝯書》、《訂例》、《說秘》、《讀董畫》、《記唐志契》、《記傳記》、《記畫孽》、《記僞王》、《記房山》、《說大風》、《記王畫册》、《論畫中家數》、《記〈石梧圖〉》、《辨竹》。卷六有《論畫家源流》、《紀題》、《記硯》、《賞鑒》、《記楊勉》、《錄龔題》、《記僞卷》、《記〈蘇齋圖〉》。卷七有《畫樹法》、《求脫》、《慎題》、《避熟》、《守格》、《明是非》、《採胡義贊說》、《戒畏》、《說消長》、《論書畫南北》。卷八有《斥參合》、《記黃龍硯》、《說紙》、《玩冰》、《論變化》、《記梁畫》、《說孤陋》。卷九有《記劉書》、《記僞谷朗》、《記陶》、《記名號》、《集造像》、《斥就易》、《記惲册》、《記重心》、《記趙印》、《記老瓦齋》、《寫造像》、《記巧工》、《閱何藏》。卷十有《記〈孔褒〉》、《論刻印》、《刻印訣》、《記〈封父石〉》、《記蘇書》、《閱畫》、《記帖》、《記〈草堂圖〉》、《記龍泓》、《記〈華山碑〉》、《記宋拓〈孔羨〉》、《記龔册》、《記查畫》、《論摩崖》、《記錯謬》。卷十一有《記唐碑》、《釋〈石堂記〉》、《辨力》、《記楊畫》、《捂笙館圖》、《記真山》、《二石題誌補遺》、《記墨囑》、《記顛道人》、《記覺斯》、《董畫陳題》。卷十二有《際遇》、《準、穩、狠》。卷十三有《集〈石門頌〉》（注有「《石門頌》約六百一十字，重者約二百一十字，其實僅四百字集聯）（此則附有聯中釋文）。卷十四有《記僞北苑》、《天真》、《記吳讓之》、《記〈石門

頌〉》、《過當》。卷十五有《斜行》、《說筆墨》、《不怪》、《說法》、《橫掃》。卷十六有《荒謬》、《上石》、《字訣》、《記〈韓遠墓誌〉》。皆係論書藝、談技法、考證碑帖、雜記書家軼事、書法創作實踐體會等。此書有益之論甚多，自成一家之言。（張潛超）

# 書林藻鑒

〔現代〕馬宗霍

《書林藻鑒》，十二卷。現代馬宗霍撰。有一九三五年上海商務印書館鉛印本，一九八四年文物出版社據商務版重印。重印本與《書林紀事》合刊。

馬宗霍（一八九七——一九七六），少年時曾就讀於衡陽船山院，其時字迹已顯工整秀麗。二十年代曾執教於上海的各大學。時客寓上海書法家曾熙，與宗霍有師生之誼，在與曾熙往來求教中，又結識名家李瑞清（清道人），過從甚密，獲益頗多，尤在書法藝術評鑒方面，多有進益。宗霍擅篆、隸、八分、行書諸體。並融衆家之長，自成一體，有超塵脫俗之韻。平生致力於經學、史學，著述甚豐。

所編《書林藻鑒》有章炳麟爲主題簽，其子馬雍撰《再版 前言》，一九三四年作者自序，次列「凡例」，系書家史傳專著。在全書十二卷中共收二千八百一十三人。以朝代爲序排列，每一朝代首列帝王，次以書家、

諸家、方外、閨閣爲序，匯集諸書評語注於書家名下，所引諸説也以時代爲序，或用書名，或用人名，皆在引語前標明，所引評語多少不一，其中各代著名書家，如漢代的張、蔡，魏的鍾、衛，晉的二王，唐的歐、虞、褚、李、顔、柳，宋的蘇、米、黄、蔡，元的趙，明的董，清的鄧、何等多至數十百條，搜羅繁富，條理明晰。

此書在每朝代之前皆有序論，綜述各代書體的演變、書法的盛衰、書家派別。它爲書法研究者提供一部集書家大成的重要資料，前有引言書目，書後附人名索引，以供檢索。（王劍冰）

# 書林紀事

〔現代〕馬宗霍

《書林紀事》四卷。現代馬宗霍撰，有一九三五年上海商務印書館鉛印本，一九八四年文物出版社據商務版重印本，與《書林藻鑒》合刊。

馬宗霍生平，見本書《書林藻鑒》條著錄。

是書爲記述歷代書家軼聞逸事之作。作者自序説：「余既輯《書林藻鑒》，遇有書家珍聞逸事，别紙錄之，積久成帙，乃復略加綴拾爲《書林紀事》四卷。」卷一記帝王后妃七十七人，卷二記公卿士庶四百八十一人，卷三記神仙方外五十二人，卷四記閨閣名媛四十五人。每卷所列書家各以時代爲序，記述軼聞逸事輒錄

名論，足發臨池之興，堪資藝苑之談，較爲生動有趣。如所記傳說中遠古的伏羲氏「近取諸身，遠取諸物，乃作八卦，是爲文字之始」，神農氏作穗書，軒轅氏的河圖書，少昊氏的鸞鳳書，顓頊氏的蝌蚪書等，對歷代著名書法家均有記載，雖屬軼聞逸事，但從中多反映學書的求法度、精筆墨的道理，是研究書法史和名家名作、師承創新等方面的有價值的資料。（王劍冰）

# 歷代名家學書經驗談輯要釋義

〔現代〕 沈尹默

《歷代名家學書經驗談輯要釋義》，上卷。現代沈尹默撰。有一九六三年上海教育出版社影印本。

沈尹默（一八八三——一九七一），原名君默，字中，號秋明、瓠瓜。現名是改用的。浙江吳興（現湖州市）人。爲現代詩人，書法家，書法理論家。五歲入學，自少喜歡詩歌和書法，曾留學日本東京帝國大學，一年就輟學回國。一生學問，是艱苦自學成功的。曾任《新青年》編委，倡導新詩寫作，亦精擅舊體詩詞，爲「五四」新文化運動主將之一。一九一三年任北京大學及北京女子師範大學文學系教授、北平大學校長，河北省教育廳廳長。在北平大學校長任內，因當局要開除學生，力爭無效而憤然辭職。抗日戰爭期間居重慶，致力臨池賦詩。抗日戰爭勝利後回上海，鬻書自給，專志於書法，創獲頗豐。解放後，歷任上海文物保管委員會

委員、市和全國政協委員、中央文史館副館長、上海市中國書法篆刻研究會主任委員。晚年時值十年浩劫，身患重病，屢遭迫害，含冤去世，已昭雪。他發表過一些白話詩，他的舊體詩詞功力深厚，在藝術上以運用舊詩音節人新詩見長，巧於構思，講究含蓄，《三弦》是其代表作。工楷、行、草書，尤以行書著名，更是中國書壇中負有盛名的權威的書法理論家。崇尚晉代二王書法藝術風格，初學褚遂良，對智永、虞世南等各名家墨迹，都探討臨習，刻苦實踐。晚年融合蘇軾、米芾等名家，精於用筆，在清潤中有勁健遒逸之姿。他倡導以腕行筆，不主張模擬結構，在筆法、筆勢等方面多有闡發。沈氏藝術超群，馳名甚早，卻謙恭平易，面向大衆，對後學的培養，竭誠指點，詳加輔導，充滿熱忱，是名家所不易爲的。沈氏學養品德，在書壇上有口皆碑。書法論著多在晚年豐富藝術實踐的基礎上，有所認真領悟後示人問世的，從不故作玄妙深奧之語，卻字字珠璣，簡明扼要。他的著作主要有詩集《秋月集》，雜文《秋月室雜文集》，詞《秋月長短句》，回憶錄《回憶偉大的魯迅》；書法專論《書法論叢》、《沈尹默書法論稿》、《沈尹默書法集》、《歷代名家書法經驗談輯要釋義》、《二王書法管窺》等。

是書對唐韓方明《授筆要說》進行注解，多所闡發。除解釋名詞術語外，還廣引衆家之說相互補充，遇有異同出人之處，必加比較分析，進行評論。對執筆一節闡述特詳。其中融進了個人書作和教書實踐中取得的經驗，指出以自己的想像活動去欣賞古人的書法，從靜態的形中，體會動態的勢，汲取學書的基本功，又指出如何從基本功的實踐中達到超詣境界的方法，力求使韓氏的理論變得更切實用而行之有效。同時又涉及了書法鑒賞、執筆、用筆、書法掌故以及寫字應遵循的原則和注意的問題。使讀此書者可洞悉奧秘。書後附有唐張彥遠《法書要錄》所載《傳授筆法人名》和周星蓮《臨池管見》。（王劍冰）

# 沙孟海論書叢稿

〔現代〕 沙孟海

《沙孟海論書叢稿》，一册。現代沙孟海撰。有一九八七年上海書畫出版社本。

沙孟海（一八九九——一九八七），當代著名書法家和書法理論家。著述甚豐，計有《助詞論》、《沙邨印話》、《印學史》、《沙孟海論書叢稿》、《中國書法史圖錄》、《論書續稿》、《文史類稿》，此外尚有《沙孟海書法集》，書迹印譜著作《蘭沙館印式》、《洪君家傳》、《沙孟海寫書譜》等。

此書選錄沙翁自一九二六年至一九八四年間歷年發表的和未發表的論書、論印的散篇文論五十五篇。仿宋代董逌《廣川書跋》一書的體例編輯的。書前有王蓮常、馬國權二序。馬序中介紹了沙翁爲當代書壇名家的生平。其書法造詣，兼精篆隸真行草諸體，尤以題榜大字見著於世。亦擅篆刻，雖不多作，允推大家。所輯沙文各篇，縱論宏議，廣採博取，品評持平。宣秘奧旨，皆藝進於道，各有所證。所輯文論，以論書、論印之作爲主，兼收與書、印有關的文字學、金石學及一部分訓詁學、民俗學方面的論文。編者此舉，乃出於書法不是孤立的學科。凡對書家應注意的有關知識，一併輯錄，是爲提供多方面參考之用。尤以沙文所論，或論書、或論印，內容精闢，創見紛陳，足資參考。如《近三百年的書學》一文，是較有系統的關於書法史研究的作品。

《書法史上的若干問題》，對真書起源、執筆問題、碑版的寫手、刻手問題、傳統與創新問題，分別對真書起源於三國時代，各種字體不是單綫的蜕變，而是經錯綜複雜的變化過程的。執筆，歷來是書家論書法的一個重要問題。這些除在此文中有所論述，還有《古代書法執筆初探》一文專論。對古代描繪的執筆圖畫進行考索，發現執筆法的姿勢和方式，皆因坐姿的改變而變化，認爲歷來奉趙孟頫所說「結字因時相傳，用筆千古不易」之說爲金科玉律者，其「千古不易」的結論是不對的。執筆方法正確與否，是在實踐中總結出來的。對碑版的寫手與刻手問題，認爲不能「凡碑皆好」，「凡古皆寶」。傳世的碑刻，可分三類，一爲書刻俱佳者，如《張猛龍》、《根法師》、《張黑女》、《劉懿》者是。一爲書佳刻不佳者，如《嵩高靈廟》、《曩龍顏》、《李謀》、《李超》者是。一爲書刻俱劣者，如《廣武將軍》、《枳陽府君》、《曩寶子》、《鄭長猷》者是。主張臨習者應知選擇，不可盲從。對傳統與創新，不能認爲書法史是「厚古薄今」或「是古非今」。創新的成功，新風格的形成，都是在接受傳統，繼承傳統的基礎上發展而來的。《略論兩晉南北朝隋代的書法》一文，援引許多史事和書迹，進行細緻和客觀的分析論證，對環繞《蘭亭叙》的真僞問題以及對晉代書體開展的爭論，闡述對《蘭亭叙》真僞的見解，且對那一時期的書勢，以及唐代幾位大家的書藝淵源，也作了精湛的論述。在《碑與帖》一文中，介紹了碑與帖的知識、石刻以外的書法範本、北碑南帖問題、碑學與帖學。《海岳名言注釋》，對後人輯錄米芾有關書法名言二十六條予以詳盡注釋。《我的學書經歷和體會》總結了六十年冷暖自知的經歷，在「彷徨尋求」的過程中，多看多臨，如何取得「轉益多師」和「窮源竟流」以及「業精於勤」的經驗。他如所輯序、跋、題辭、前言、自記、考、釋、說等諸文，皆爲博取、廣證、創新之論。所輯論印文論，皆有卓見。如《印學的發展》、《沙邨印話》、《談秦印》、《印學形成的幾個階段》《近代印人傳序》以及所輯的序、跋、題辭等，深入淺出，鈎稽史事，

詳加考釋。所輯諸文，散見於《東方雜誌》、香港《大公報》、《書法研究》、《書譜》、《西泠藝叢》、《考古》、《藝苑掇英》、《文化娛樂》等報刊上和各專書中。（王劍冰）

# 繪畫編

# 魏晉勝流畫讚

〔東晉〕顧愷之

《魏晉勝流畫讚》，一篇。東晉顧愷之著。唐張彥遠《歷代名畫記》有錄。但張彥遠將其誤記爲《論畫》，卻將《論畫》冠以《魏晉勝流畫讚》的題目。現據近人研究成果，訂正兩文文題之誤倒。有《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書畫苑》本、《四庫全書》本。

顧愷之（三四八——四〇五），字長康，小字虎頭。晉陵無錫（今江蘇無錫）人。歷任桓溫、殷仲堪參軍，以散騎常侍終其身。畫師衛協，年輕時代，在江寧瓦官寺壁繪維摩詰像，展露藝術才華，名播京師。後又爲許多名人畫像，極能反映所畫人物神彩。是中國畫史上頗有盛名的大畫家。工人物、肖像，兼善山水、禽獸，亦是著名畫論家。傳世名作有《女史箴圖卷》、《洛神賦圖卷》。據《隋書·經籍志》所錄，有《通直散騎常侍顧愷之集》七卷，梁時爲二十卷。後多流失，流傳下來的僅有《論畫》、《畫雲臺山記》及《魏晉勝流畫讚》等篇。生平事迹見於《晉書·顧愷之傳》、《世說新語·巧藝》及《歷代名畫記》等。

《魏晉勝流畫贊》是顧愷之爲品評魏晉兩代名畫家的作品而作。文史評論了衛協、戴逵等人的二十一幅作品。這二十一幅作品爲：《小烈女》、《周本紀》、《伏羲》、《神農》、《漢本紀》、《孫武》、《醉客》、《穰苴》、《壯

士》、《列士》、《三馬》、《東王公》、《七佛》、《大烈女》、《北風詩》、《清游池》、《七賢》、《嵇輕車詩》、《陳太丘二方》、《嵇興》、《臨深履薄》等。

評論之前，顧愷之首先提出了評畫優劣與衡量繪畫難易程度的標準。他說：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。此以巧歷不能差其品也。」他認爲，一幅藝術作品能否獲得理想的藝術效果，就看其畫家能否做到「遷想妙得」。「遷想」即是藝術靜觀時的想象，「妙得」即是達到以形寫神的藝術效果。

顧愷之對具體作品的評論，都貫穿着他注重傳神、以形寫神的原則。其在評論《小烈女》時說：「面如銀，刻削爲容儀，不盡生氣。又插置大夫支體，不以自然。然服章與衆物既甚奇，作女子尤麗衣髻，俯仰中一點一畫皆相與成其艷姿。且尊卑貴賤之形覺然易了，難可遠過之也。」這里，顧愷之既贊揚了繪畫「一點一畫」皆成其艷姿的寫形之功，但更强調表「神」。正因爲作品傳「神」不夠，「不盡生氣」，「不似自然」，才使得作品有不盡如人意處。

他在評論《三馬》時說：「雋骨天奇，其勝罩如躡虛空，於馬勢盡善也。」其評《壯士》「有奔騰大勢，恨不盡激揚之態。」都反映出其對繪畫傳「神」的要求。

顧愷之還談到了繪畫的「骨法」、「骨趣」與「置陳布勢」等。其稱讚《周本記》：「重疊彌綸，有骨法。」稱《漢本紀》：「有天骨而少細美。」稱《孫武》：「骨趣甚奇。」評《醉客》：「多有骨俱，然藹生變趣，佳作者矣。」這些品評，無疑是對「骨法用筆」、「經營位置」的最早表述，爲後世謝赫繪畫「六法」的提出奠定了基礎。

（裘　仁）

# 畫山水序

〔南朝・宋〕宗炳

《畫山水序》，又名《山水畫叙》，一篇。南朝宋宗炳著。最初被唐張彥遠《歷代名畫記》著錄。余紹宋《書畫書錄解題》稱：「《太平御覽》徵引書目有宋炳《山畫叙》，即此篇。蓋誤宗爲宋，又奪水字也。」通行版本有：《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書畫苑》本、《四庫全書》本等。

宗炳（三七五——四四三），字少文，南陽涅陽（故城在今河南鎮平縣南）人。祖父承，官宜都太守，父繇，曾作汀鄉令。炳青年時「妙善琴書，精於言理」，屢次被朝廷徵召，均不就。篤信佛教，曾提出「神不滅論」，著有《明佛論》。主張以佛教統領儒、道兩家思想，曾說：「彼佛經也，包五典之德，深加遠大之實，含老、莊之虛，而重增皆空之盡。」喜游歷，曾西至荆巫，南登衡岳，於是結廬衡山，想終山隱居於此。後因病還江陵（今屬湖北），將所游名山一一畫在家中壁上。六十九歲時，著成《畫山水序》。生平事迹見《宋書・宗炳傳》。

《畫山水序》是中國山水畫形成期的重要文獻。起首提出：「聖人含道映物，賢者澄懷味像。至於山水，質有而趣靈。」「又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂，不亦幾乎？」以佛學觀點論述了游山逛水作爲「仁者」、「智者」之樂的意義。宗炳認爲，自然界的山川之美所以能起到使仁者智

者愉悅的原因，在於山水有形的形質，有着體現佛的「神明」的意趣，即「質有而趣靈」，這種「靈」的存在，才使得山水能夠「以形媚道」。正因爲這樣，作爲聖人之徒的賢者對親順「道」的自然山水非常喜愛，古代聖人、真人、賢士都好作名山之游，就不難理解了。「是以軒轅、堯、孔、廣成、大塊（隗）、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之游焉。」宗炳提出賢者要能真正體悟到山水蘊含之「道」，必須「澄懷味象」。「澄懷」就是保持虛靜澄明的心懷，「味象」就是體味、尋索山川形象蘊含的神通、佛理。從佛學與審美的雙重角度闡述了山川之樂的緣由。

宗炳認爲人們對山水畫的創造與愛好，是由對山水的眷戀而來的。他在《畫山水序》中寫道：「余眷戀廬衡，契闊荆巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷跕石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺。」宗炳老年時曾嘆曰：「噫！老病俱至，名山恐難遍游，唯當澄懷觀道，卧以游之。」顯然，山水畫之好，正是源於山水之好。爲此，山水畫的創作也就應運而生了。「夫理絶於中古之上者，可意求於千載之下，旨微於言象之外者，可以取於畫策之内。況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也。」宗炳指出畫家要畫好山水，就必須有切身的體會，做到「身所盤桓，目所綢繆」，才能「應目會心」，真實地表現山水的形與色。但是，畫家畫山水，又不能僅僅表現山水的形貌、色彩，還要表現畫家的心靈世界。這樣就要有一個使畫家的内心世界與外在的自然界山水相融會、相溝通的過程。正如宗炳所説：「夫以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本亡端，棲形感類，理人影迹，誠能妙寫，亦誠盡矣。」强調神本來是無形可見的，但卻能棲生於有形的事物之中，感生萬類，從而使得「理」滲入有形迹的山水之中。畫家只要能夠達到「妙寫」的境地，就可以充分反映出山水的「神理」。

對於山水畫的具體創作法則，宗炳也做了闡述。他說：「且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫以日寸，則其形莫睹；迥以數理，則可圍於寸目。誠由去之稍闊，則其見彌小。」他提出「今張素絹以遠應，則崑崙之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。是以觀畫者徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩、華之秀，皆可得之於一圖矣。」宗炳用遠小近大這一樸素的透視原理，闡述了如何以小見大，於方寸之內，如何顯現千尋之峻的技巧。

最後，宗炳提出了著名的「暢神」說。他認爲山水畫的最大功用，就在於「暢神」，即使人心怡神暢。他寫道：「於是閑居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒，不違天勵之旨，獨應無人之野。峰岫嶢嶷，雲林森眇，聖賢簾於絕代，萬趣融其神思，余復何爲哉？暢其神而已。神之所暢，孰有先焉！」酌酒彈琴，對着山水畫靜坐觀賞，探求那畫幅之外的哲理，人們就會感受到處於「無人之野」的逍遙，獲得一種精神的自由與解脫，這就是「暢神」。

宗炳的《畫山水序》是中國畫論史上最早討論山水畫的一篇文章，它所提出的山水畫的創作原則、社會功用和美學意義對後世產生很大影響。張彥遠在《歷代名畫記》中全文收錄宗炳此文，並且評論道：「圖畫者，所以鑒戒賢愚，怡悅情性。若非窮玄妙於意表，安能合神變乎天機？宗炳、王微皆擬迹巢、由，放情林壑，與琴酒而俱適，縱霞而獨往，各有書序，意遠迹高，不知畫者，難可與論。因著於篇以俟知者。」（裘　仁）

# 叙畫

〔南朝・宋〕王微

《叙畫》，一篇。南朝宋王微著。收入張彥遠《歷代名畫記》卷六。有《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書畫苑》本、《四庫全書》本。

王微（四一五——四四三），字景玄，琅琊臨沂（今山東臨沂）人。生自王氏大族，很早就入仕，歷任司徒祭酒、主簿、太子中舍人等。「少好學無不通覽，善屬文，能書畫，兼解音律、醫方、陰陽、術數」（《宋書・本傳》），景仰玄學，亦信佛。在其父王孺死後，「常住門屋一間，尋書玩古，如此者十餘年」（同上）。與友人何偃書曰：「吾性知畫，蓋鳴鵠識夜之機，盤紆糾紛，成記心目，故山水之好，一往迹求，皆得珣裨。」謝赫將其繪畫與史道碩合并評論，曰：「並師荀（勖）、衛（協），各體善能，然王得其細，史傳其真。」（《古畫品錄》）著有文集十卷。生平事迹《宋書》本傳有載，亦可見《歷代名畫記》卷六。

《叙畫》是王微應友人顏延之來信要求，就繪畫與書法藝術價值相比較而發表的見解。「辱顏光祿書，以圖畫非止藝行，成當與《易》象同體。而工篆隸者，自以書巧爲高。欲其並辯藻繪，覈其攸同。」在中國畫論史上，率先提出了書畫相通的觀點。

王微爲了强調繪畫的藝術價值，首先分析了繪畫作爲一門藝術，與繪地圖是截然不同的。「夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域，辯方州，標鎮阜，劃浸流，本平形者融靈，而動變者心也。」明確將山水畫的圖形與地理圖中圖形區別開來。王微認爲山水畫的圖形，絕不是簡單地畫着山川之形，而是融人主觀因素的山川之形，是通於神靈或融入神靈的山川之形，因而是「心」能隨之變動、感應變化的。而地理圖上的圖形，不過是起着「案城域，辯方州，標鎮阜，劃浸流」的作用，根本談不上與「心」的溝通。

接着王微談到山水畫創造中畫家主觀因素的重要作用。他說：「靈亡所見，故所托不動；目有所極，故所見不周。」如果人們受到目力所限，未能發掘感受到自然山川中所蘊的靈、秀，那末就要藉助藝術家的創作了。他提出：「以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明」。用一管之筆，表現山川蘊含的宇宙精神，通過半身肖像的描寫，表現人眼中透出的神明。以曲折收斂的筆法，表現嵩山的高聳，以舒展奔放的筆法，表現海上方丈仙山的縹緲，以曲折多變的筆法，表現太華山的高峻，在縱橫變化中，表現出山水的動態美來。所畫山水會像人面一樣，「若晏笑兮」，發出溫柔和悅的微笑，「孤岩郁秀，若吐雲兮」，秀麗蒼郁的樹木點飾着孤山，像彩雲奔吐。這些都是以用筆的技巧達到「橫變縱化，故動生焉」的藝術效果。

最後，王微以充滿激情的文字，闡述了山水畫的情致和功用。他寫道：「望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂，珪璋之琛，豈能珣裨之哉？披圖按牒，效異《山海》。綠林揚風，白水激澗。嗚乎，豈獨運諸指掌，亦以神明降之。此畫之情也。」强調山水畫能使人獲得如望秋雲、如沐春風一樣的愉悅之情，它爲人們展示的「綠林」、「白水」的生動意象，豈是聆聽鐘鼓之樂所得的歡娛可以比擬的呢！形象點明了山水畫美學功能。

王微《叙畫》與宗炳《畫山水序》，同爲中國山水畫形成期的二大重要文獻。今人的研究成果可見鄭午昌《中國畫學全史》、徐復觀《中國藝術的精神》、李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》第二卷第十五章《王微的〈叙畫〉》，日人中村茂夫《中國畫論的展開》等。（裘　仁）

# 古畫品錄

〔南朝・齊〕謝　赫

《古畫品錄》，一卷。南朝齊謝赫撰。宋《郡齋讀書志》有錄。《宋史・藝文志》援《通志》例，名此書爲《古今畫品》，清卞永譽《式古堂書畫匯考》引用書目，稱爲《古畫評》。成書於南朝梁武帝中大通四年（五三二）至太清三年（五四九）間。主要版本有：《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書畫苑》本、《四庫全書》本。

謝赫（四五九？——？），可能是晉朝陳郡夏陽（今山西臨汾）謝氏族人。約活動於南朝齊末期至梁武帝時期。姚最《續畫品錄》稱其「寫貌人物，不俟對看，所須一覽，便工操筆。點刷研精，意在切似，目想毫發，皆無遺失。」但在刻畫人物精神狀態上則欠生動，「氣運精靈，未窮生動之致。」有《安期先生圖》、《晉明帝步輦圖》傳世。生平事迹尚見於張彥遠《歷代名畫記》。

《古畫品錄》是我國第一部畫品著作。其在序中說：「夫畫品者，蓋衆畫之優劣也。」全書品評自三國吳

至蕭梁三百年間的二十七個名畫家藝術的優劣。其中吳一人，晉八人，宋十一人，齊六人，梁一人。根據藝術品位的不同，謝赫將他們分爲六品。第一品有陸探微、曹不興、衛協、張墨、荀勖五人。第二品有顧駿之、陸綏、袁茜三人。第三品有姚曇度、顧愷之、毛惠遠、夏瞻、戴逵、江僧寶、吳暕、張則、陸杲九人。第四品有蘧道愍、章繼伯、顧寶光、王微、史道碩五人。第五品有劉瑱、晉明帝、劉紹祖三人。第六品有宗炳、丁光二人。

爲了便於品評，謝赫提出了應以「六法」作爲原則。他說：「雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節。」「六法者何？一、氣韻生動是也；二、骨法用筆是也；三、應物象形是也；四、隨類賦彩是也；五、經營位置是也；六、傳移模寫是也。」謝赫總結三國吳以來人物畫的創造經驗，把其歸納爲氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫等六個方面，並將其推廣於各種繪畫，成爲具有普遍性的「六法」。正如郭若虛所說：「「六法」精論，萬古不移」（《圖畫見聞誌》）。謝赫「六法」一直成爲後世論畫和鑑賞的一般標準。

謝赫不僅從理論上概括出「六法」，而且以「六法」爲標準品評所錄的二十七位畫家。這些品評，皆是「六法」的實際運用，反過來又爲人們理解「六法」提供了豐富的例證。他評衛協爲第一品，理由是：「古畫之略，至協始精。六法之中，迨爲兼善。雖不該備形妙，頗得壯氣。陵跨群雄，曠代絕筆。」他評張墨、荀勖「風範氣候，極妙參神，但取精靈，遺其骨法。」亦被列爲一品。顧駿之「神韻氣力，不逮前賢，精微謹細，有過往哲。」陸綏「體韻遒舉，風彩飄然。一點一拂，動筆皆奇。」此二人皆爲二品。毛惠遠「出人窮奇，縱橫逸筆，力遒韻雅，迢邁絕倫。……至於定質塊然，未盡其善。神鬼及馬，泥滯於體，頗有拙也。」江僧寶「用筆骨梗，甚有師法。像人之外，非其所長也。」張則「意思橫逸，動筆新奇。師心獨見，鄙於綜采。」這些人均列於三品。

對於謝赫所作的品評，後世論者有不同意見。如他評顧愷之爲三品，認爲顧畫「格體精微，筆無妄下。但迹不逮意，聲過其實。」姚最則於《續畫品》序中表示了不同意見：「至如長康之美，擅高往策，矯然獨步，終始無雙。有若神明，非庸識之所能傚；如負日月，豈末學之所能窺？」唐李嗣真亦云：「顧生天才傑出，何區區荀、衛敢居其上？」唐張懷瓘亦云：「顧公運思精微，襟靈莫測，雖寄迹翰墨，其神氣飄然在烟霄之上，不可以圖畫間求。」（《歷代名畫記》）又如謝赫將宗炳列爲第六品，稱「炳明於六法，迄無適善；而含毫命素，必有損益。跡非準的，意足師傚。」張彥遠在《歷代名畫記》中駁論道：「既云必有損益，又云非準的；既云六法無所適善，又云可師效，謝赫之評固不足采也。且宗公高士也，飄然物外情，不可以俗畫傳其旨意。」

對於謝赫所立「六法」，後代畫家給予高度評價。《四庫全書》提要說：「所言『六法』，畫家宗之，亦至今千載不易也。」余紹宋《書畫書錄解題》亦稱「『六法』之論，創於是書，洵千載畫宗矣。」張彥遠《歷代名畫記·論畫『六法』》，是對「六法」的最早的解釋，郭若虛《圖畫見聞誌·論氣韻非師》，又作了進一步闡述。其後論說文字頗多，不可詳述。嚴可均輯《全上古三代秦漢三國六朝文》，將謝赫《畫品》（即《古畫品錄》）收入《全齊文》，並作出一種不同於張彥遠、郭若虛的斷句：「六法者何。一氣韻。生動是也。二骨法。用筆是也。三應物。象形是也。四隨類。賦彩是也。五經營。位置是也。六傳移。模寫是也。」此種斷句法，先是得到日本中村茂夫等學者的贊同，又被我國學者錢鍾書所發揚（見《管錐篇》第四册《「六法」失讀》），對「六法」的理解提出別一種意見。今人的研究成果還可見徐復觀《中國藝術精神》第三章《釋氣韻生動》，李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》第二卷十九章《謝赫的〈畫品〉與姚最的〈續畫品〉》等。（裘　仁）

# 續畫品

〔南朝・陳〕姚最

《續畫品》，亦稱《畫評》、《後畫品錄》，一卷。陳姚最著。是書稱梁元帝爲湘東殿下，可知應作於梁元帝即位〔承聖元年（五五二）〕之前。其爲續謝赫《古畫品錄》而作，當成於中大通四年（五三二）之後。主要版本有：《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書畫苑》本、《四庫全書》本等。

姚最（五三五——六〇二），字士會，吳興（今浙江湖州）人，幼而聰敏，及長博通經史，尤好著述。年十九隨父姚僧垣至長安，在周任齊王府水曹參軍，掌記室事。隋文帝滅周後，歷任太子門大夫、蜀王府司馬。後蜀王秀異謀，姚最坐蜀王罪被誅，時年六十七歲。生平事跡見於《周書》卷四十七《藝術列傳》第三十九姚僧垣傳附。根據此說考證，姚最撰《續畫品》年僅十五、六歲。

一說認爲《周書》所記姚最，生於梁，任於周，歿於隋，一生與陳無關，爲何將姚最的朝代說成陳？從《續畫品》作者相當熟悉齊梁宮廷繪畫來看，當別有一個姚最。是書評論焦寶願時說：「雖未窮秋駕，而見賞春坊，輸奏薄伎，謬得其地。今衣冠緒裔，未聞好學，丹青道堙，良足爲慨。」可知成書時梁代宮廷繪畫繁盛已經過去，此書能以凝煉華麗的文字敘述往昔宮廷繪畫之盛，恐難出於一個十五，六歲的少年之手。

姚最在《續畫品》序中，首先說明對畫家藝術的品評是件很不容易的事。「夫丹青妙極，未易言盡。雖質沿古意，而文變今情」。有些作品已無保存，「厥迹難詳」；有些作品今日尚存，「或其人冥滅」。「自非淵識博見，熟究精粗，擯落蹄筌，方窮致理？但事有否泰，人經盛衰，或弱齡而價重，或壯齒而聲遒，故前後相形，優劣舛錯？加上「情有抑揚」，對圖畫必有好惡，「始信曲高和寡，非直名謳；泣血謬題，寧上良璞？」姚最以謝赫對顧愷之的評論爲例，指出顛倒優劣的事是極易發生的。他說：「至如長康之美，擅高往策，矯然獨步，終始無雙。」「非庸識所能效」，「豈末學之所能窺」？將其「列於下品，尤所未安。」

《續畫品》是繼謝赫《古畫品錄》而作，全文評論了從梁元帝蕭繹到解茜共二十位畫家，因所評人數較少，所以不曾以畫家時代先後來排列，亦不曾分列品目，因而不復區分優劣。所錄二十人，或一人一論，或二至三人合論，計有一十六論。其在評湘東王時說：「天挺命世，幼稟生知，學窮性表，心師造化。」這種「心師造化」的思想，對後世產生很大影響。他還說：「畫有『六法』，真仙爲難。」表明姚最在繪畫的基本原則上，也採取了謝赫的標準。其在評論蕭賁時說：「雅性精密，後來難尚。含毫命素，動必依真。嘗畫團扇，上爲山川，咫尺之內，而瞻萬里之遥；方寸之中，乃辯千里之峻。」在評張僧繇時說：「善圖塔廟，超越群工。朝衣野服，今古不失。奇形異貌，殊方夷夏，實參其妙。」「然聖賢曬瞩，小乏神氣，豈可求備於一人？」表現出對畫家品評並不求全責備的態度。

姚最對沈標、沈粲、焦寶願等宮廷畫家作了肯定。其評論嵇寶鈞時說：「人無的師範，而意兼真俗。賦彩鮮麗，觀者悅情。」在評論謝赫時說：「寫貌人物，不俟對看，所須一覽，便工操筆。點刷研精，意在切似；目想毫發，皆無遺失。麗服靚妝，隨時變改；直眉曲鵶，與世事新。」這些評論，保存了研究謝赫最重要的繪畫資

有人根據張僧繇條下注，「五代梁時，吳興人。」由此推斷《續畫品》不會出自姚最之手，乃是後人所益。《四庫全書》提要認爲，其著文筆一出以儷詞，氣體雅妬，確爲唐以前語，非後人所能依托也。」余紹宋《書畫書錄解題》亦曰：「文雖簡略，而吐屬則甚雋永。張彥遠《歷代名畫記》譏其淺薄漏略，未詳其說。」（裘　仁）

# 歷代名畫記

〔唐〕張彥遠

《歷代名畫記》，十卷。唐張彥遠著。成書於唐末大中元年（八四七）。主要版本有：《津逮秘書》本、《學津討源》本、《王氏書苑》本、《四庫全書》本及上海人民美術出版社單行本。

張彥遠喜好繪畫，精於鑑賞。其高祖張文成、曾祖張延賞、祖父張弘靖都當過宰相，父張文規任桂觀察使，世代喜好鑑藏名畫，加之又與愛好藝術、身居顯要的李勉、李約父子交往，從而爲其撰書創造了良好的條件。張彥遠自幼受到其家酷愛繪畫藝術的薰陶，把繪畫的收藏、閱玩當作精神上的唯一寄托。他說：「余自幼年，鳩集遺失，鑑玩裝理，晝夜精勤，每獲一卷，遇一幅，必孜孜葺綴，竟日寶玩。」又說：「是以愛好愈篤，近於成癖，每清晨閑景，竹窗松軒，以千乘爲輕，以一瓢爲倦，身外之累，且無長物，惟書與畫猶未忘情，

既頹然以忘言，又怡然以觀閱。」（《論鑑識收藏購求閱玩》）其著成《歷代名畫記》時，年僅三十二歲。

《歷代名畫記》是中國最早的一部畫史著作，也是一部重要的畫論著作。全書十卷之前二卷，實爲畫論，由十篇專論組成。卷一有：叙畫之源流、叙畫之興廢，叙歷代能畫人名、論畫六法、論畫山水樹石五篇。

《叙畫之源流》是對繪畫起源與社會功能的總論。張彥遠認爲在獨立的繪畫作品産生之前，「書畫同體而未分，象制肇創而猶略。無以傳其意，故有書，無以見其形，故有畫。」又說：「周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也，是故知書畫異名而同體也。」在論述繪畫的功能時，張彥遠明確提出「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功。」然而，同樣行勸戒之道，畫與書的功能又不盡相同。他引用陸機所說的：「宣物莫大於言，存形莫善於畫」，强調圖畫有着文字不可比擬的長處：「記傳所以叙其事，不能載其形；賦頌所以詠其美，不能備其象；圖畫之制，所以兼之也。」故「曹植有言曰：『觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠臣死難，莫不抗節；見放臣逐子，莫不嘆息』。「是知存乎鑑戒者，圖畫也。」

《論畫之六法》是對謝赫「六法」最早的闡釋。張彥遠認爲繪畫之要，首求「氣韻」，而非「形似」。「古之畫，或遺其形似而尚其骨氣。以形似之外求其畫，此難與俗人道也。今之畫，從得形似而氣韻不生。以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」然而一般的畫工卻往往不得這一要領，把「形似」看得格外重要，結果僅有「形似」卻全無「氣韻」，這樣的畫絕計不會成爲上乘之作。張彥遠認爲這類摹形之作，甚至連繪畫也稱不上：「得其形似，則無其氣韻，具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也？嗚呼！今之人斯藝不至也。」他說：「有生動之狀，須神韻而後全。若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空善賦彩，謂非妙也。」

《論畫山水樹石》概述山水畫的發展史。他指出：「魏晉以降，名迹之在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若細飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山」，唐初閻立本、閻立德兄弟，雖有進一步發展，由於主要采用西域賦彩之法，因此「狀石」、「繪樹」，常常「功倍愈拙，不勝其色」。「山水之變，始於吳（道子），成於二李（李思訓父子）。樹石之狀，妙於韋鶾，窮於張通（畊）」，並提出「境與性會」的觀點。

卷二收有：叙師資傳授南北時代，論顧、陸、張、吳用筆，論畫體工用翟寫，論名價品第，論鑑識收藏購求閱玩等五篇。

《叙師資傳授南北時代》强調「年代各異，南北有殊」，畫家只有「詳辨古今之物，商較風土之宜」，才能不混淆古今、錯亂風土。「胡服靴衫，豈可輒施於古像；衣冠組綬，不宜長用於今人。芒屩非塞北所宜，牛車非嶺南所有。」因此，「指事繪形，可驗時代。」

《論顧、陸、張、吳用筆》，着重闡發用筆藝術，並提出了「意在筆先，畫盡意在」這一著名論題。張彥遠在介紹顧愷之、吳道子的用筆時指出，二人的妙處就在於「意在筆先」。顧愷之用筆「緊勁聯綿，循環超忽，格調逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」吳道子「不用界筆直尺，而能彎弧挺刃，植柱構梁」。「守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆，向所謂意存筆先，畫盡意在也。」依靠界筆直尺作畫，畫中無「意」，只能是「死畫」；守神專一，「意存筆先」，生氣灌注，才是「真畫」。所以技藝高超的畫家，應追求筆不到而意到的藝術效果。「張、吳之妙，筆才一、二，像已應焉。離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。」

《論畫體工用搨寫》將繪畫分爲「謹細」、「精」、「妙」、「神」、「自然」五品，並獨舉「自然」一品，將其列爲五品中之最上品。他說：「夫失於自然而後神，失於神而後妙，失於妙而後精，精之爲疾也，而成謹細。」「自

然」爲上品之上，「神」爲上品之中，「妙」爲上品之下，「精」爲中品之上，「謹細」爲中品之中。張彥遠認爲「謹細」所以品位不高，就因爲它太拘泥於「形似」，盡管「形貌彩章，歷歷具足」，仍免不了捨本遺末。所以「不患不了，而患於了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不識其了，是真不了也。」而「自然」所以品位最高，就因爲其能「神工獨運」。正如張彥遠所說：「夫陰陽陶蒸，萬象錯布。玄化亡言，神工獨運。」「草木敷榮，不待丹碌之采；雲雪飄颺，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綷。是故運墨而五色俱，謂之得意。」

卷三亦收有五篇文章，它們是：叙自古跋尾押署、叙古今公私印記、論裝背標軸、記兩京外州寺觀畫壁、述古今之秘畫珍圖。除「裝背標軸」一篇，專論裝標發展演變及技術要領外，其餘四篇皆爲史實的記錄，它們從不同側面記載了繪畫的歷史資料。

卷四記載自上古至三國的畫家生平事蹟，有史皇、封膜、敬君、烈裔、毛延壽、陳敞、劉白、龔寬、陽望、樊育、趙岐、劉褒、蔡邕、張衡、劉旦、楊魯、曹髦、楊修、桓範、徐邈、曹不興、吳王趙夫人、諸葛亮、諸葛子瞻等二十四人。

卷五記載晉司馬紹、荀勖、張墨、衛協、王廙、王羲之、王獻之、康昕、顧愷之、史道碩、謝稚、夏侯瞻、嵇康、溫嶠、謝巖、曹龍、丁遠、楊惠、江思遠、王濛、戴逵、戴勃、戴顒等二十三人。在顧愷之門下，收入其《論畫》、《魏晉勝流名畫贊》、《畫雲臺山記》等重要文獻。

卷六記載南朝宋陸探微、顧寶光、宗炳、王微、謝莊、袁倩、袁質、史敬之、史藝、劉斌、尹長生、顧駿之、康允之、顧景秀、吳暕、張則、劉胤祖、蔡斌、浦萬年、史粲、朱增辯、褚靈石、范惟賢等二十八人。在宗炳門下，錄有《畫山水序》一篇，在王微門下，錄有王撰《叙畫》一篇。

卷七記載南朝齊宗測、劉係宗、姚曇度、釋惠覺、蘧道愍、僧珍、章繼伯、范懷珍、鍾宗之、王奴、王殿、戴蜀、陳公恩、陶景真、張孝和、沈標、謝赫、沈粲、丁光、周曇研、謝惠連、謝約、虞堅、丁寬、劉瑱、毛惠遠、毛惠秀、毛棱等二十八人。南朝梁蕭繹、蕭方、蕭大連、蕭賁、陸杲、陶弘景、張僧繇、張善果、張儒童、袁昂、焦寶願、嵇寶鈞、聶松、解倩、陸整、江僧寶、僧威公、僧吉底俱、僧摩羅菩提、僧迦佛佗等二十人。張僧繇畫蹟中，記述了畫龍點睛，龍「乘雲騰去」的傳說。

卷八記載南朝陳顧野王，後魏蔣少游、郭善明、侯文和、柳儉、閔文和、郭道興、楊乞德、王由、祖班，北齊高孝珩、蕭放、楊子華、田僧亮、劉殺鬼、曹仲達、殷英童、高尚士、徐德祖、曹仲璞，後周馮提伽，隋閻毗、何稠、劉龍、劉袞、展子虔、鄭法士、鄭法輪、鄭德文、孫尚子、董伯仁、楊契丹、劉烏、陳善見、江志、李雅、王仲舒、閻思光、解悰、程瓚、尉遲跋質那、僧曇摩拙義等畫蹟。

卷九、卷十記載唐代開國至會昌元年二百零六位畫家小傳。其中有閻立本、吳道子、曹霸、韓幹等大家。《歷代名畫記》所記的畫家史料，對研究中國繪畫藝術的發展，具有極高的價值。《四庫全書總目提要》稱它「述所聞見，極爲賅備。」「書中徵引繁富，佚文舊事往往而存，如顧愷之《論畫》一篇、《魏晉勝流名畫贊》一篇。《畫雲臺山記》一篇，皆他書之所不載。」前三卷關於畫理的的闡述，總結前代繪畫藝術和美學思想的發展，頗多精到的見解，確係一部價值空前的巨著。但張彥遠認爲「自古善畫者，莫非衣冠貴胄、逸士高人」，「非閭閻鄙賤之所能爲也」的觀點有失偏頗。其「失於自然而後神」的說法，也受到後代學者的批評。明王世貞指出：「愚竊謂彥遠之論，大約好奇。未甚循理。夫畫至於神而能盡事矣，豈有不自然者乎？若有毫發不自然，則非神矣。」（裘　仁）

# 唐朝名畫錄

〔唐〕朱景玄

《唐朝名畫錄》，亦名《唐朝畫斷》，一卷。唐朱景玄著。《通志略》、《通考》均稱三卷。通行版本有明《王氏書畫苑》本、清《四庫全書》本。

朱景玄（生卒年不詳），唐吳郡（今江蘇蘇州）人，唐武宗會昌（八四一——八四六）年間官翰林學士。《全唐詩》收入其詩一卷（第五四七卷），今存十五首。還著有《唐朝名畫錄》。

朱景玄在《唐朝名畫錄》序中，闡述了著錄宗旨和凡例。他認爲繪畫是通聖之大事。「伏聞古人云：『畫者，聖也。』蓋以窮天地之不至，顯日月之不照。揮纖毫無形因之以生。其麗也，西子不能掩其妍，其正也，嫫母不能易其醜，故臺閣標功臣之烈，宮殿彰貞節之名，妙將人神，靈則通聖，豈止開廚而或失，挂壁則飛去而已哉？此畫錄之所以作也。」在著錄方法上，比較古今畫品，提出「以畫定其品格，不計其冠冕賢愚」。「於品格中略序其事」。他說：「自國朝以來，惟李嗣真畫品錄，空錄人名，而不論其善惡，無品格高下，俾後之觀者，何所考焉？景玄竊好斯藝，尋其踪跡，不見者不錄，見者必書。」以此原則，全書記錄畫家一百二十四人。

是書按照張懷瓘《書斷》所立神、妙、能三品，將畫家亦分列爲神、妙、能三品，每一品中又離爲上、中、下

三等。不能歸入三品，不拘常法的，又別立逸品，以表其優劣。這種神、妙、能、逸的區分，爲北宋初期對逸格的標舉，作了準備。

朱景玄將吳道玄、周昉、閻立本、閻立德、尉遲乙僧、李思訓、韓幹、張藻、薛稷等人的畫列爲神品。他記載吳道玄畫大同殿內五龍，「鱗甲飛動，每天欲雨，即生烟霧」，「凡畫圓光，皆不用尺度規畫，一筆而成」，「立筆揮掃，勢若風旋，人皆謂之神助」。他稱周昉畫人像，能「移其神氣」。他稱張藻畫松，手握雙管，一時齊下，一爲生枝，一爲枯技，「槎枒之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出，生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色」，所畫山水，「其近也若逼人而寒，其遠也若極天之盡。」

李昭道、王維、韓滉等二十人爲妙品。朱景玄稱王維畫輞川圖「山谷郁郁盤盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端」；稱韋偃畫水山「曲盡其妙，宛然若真」；稱王宰畫四時屏風「若移造化風候雲物，八節四時於一座之內，妙之至極也。」陳譚等人被列爲能品。朱景玄把能品的特點概括爲「寫真」，如說李仲昌諸人：「皆以寫真最得其妙」，曹元廓等畫馬「筋骨氣力如真」，梁廣諸人「寫真爲能，不相讓也。」

王墨、李靈省、張志和三人被歸爲逸品。朱景玄評述這些人的繪畫皆有「應手隨意，倏若造功」之功。「一點一抹，便得其象，物勢皆出自然」，「得非常之體，符造化之功，不拘於品格，自得其趣爾」。又說：「此三人非畫之本法，故目之爲逸品，蓋前古未之有也。」

神、妙、能、逸四品之前，列有唐代親王三人，皆不入品弟，這與其序中所說「不計其冠冕賢愚」相左。記載雖間有舛誤，但多半尚較確當，爲研究唐代繪畫保存了珍貴史料。在品格中略述畫家畫跡，開後世著錄書的先範。（裘　仁）

# 五代名畫補遺

〔北宋〕劉道醇

《五代名畫補遺》，一卷。北宋劉道醇撰。成書於宋仁宗嘉祐四年（一〇五九），有明毛晉汲古閣影摹宋刻本，《王氏書畫苑》本、清《四庫全書》本。

劉道醇（生卒年不詳），大梁（今河南開封）人，生平無考，著有《五代名畫補遺》、《宋朝名畫評》。

《五代名畫補遺》系劉道醇爲補胡嶠《廣梁朝畫目》闕墜而作。胡著始自尹繼昭，終於劉永，共記有畫家四十三人。劉道醇將其書漏略者叙而編之，共補二十四人，撰成是畫。全書分爲人物、山水、走獸、花竹翎毛、屋木、塑作、雕木七門，其中人物畫家十人，山水畫家二人，善畫走獸的二人，畫花竹翎毛的四人，長於畫屋木的二人，塑作三人，雕木一人。並且按照神品、妙品、能品三品，對所記畫家作了品評。

劉道醇在記錄五代畫家畫蹟之時，對這些畫家的作品也作出自己的評價，反映出他的鑑賞標準與當時的審美時尚。如其評論關同的山水畫説：「同之畫也，坐突巍峰，下瞰窮谷，卓爾峭峻者，同能一筆而成。其踈擢之狀，突如涌出，而又峰巖蒼翠，林麓土石，加以地理平遠，磴道邈絶，橋約村堡，查然皆備。故當時推尚之。」其評述胡瓌善畫「番馬」説：「或隨水草放牧，或在馳逐弋獵，而又胡天慘冽，沙磧平遠，能曲畫塞外不

毛之景趣，信當時之神巧，絶代之精技歟？」「予觀瓌之畫，凡握筆落墨，細入毫芒，而器度精神，富有精神」。其評論贊華畫馬則說：「骨法勁快，不良不駑，自得窮荒步驟之態。其所短者，設色粗略，人物短小，此其失也。」

《五代名畫補遺》選記錄了畫家的作畫故事以及畫家的詩作。如跋異「敗於張將軍」、「取捷於李羅漢」故事，反映出當時畫家角逐之烈。荆浩的詩：「恣意縱横掃，峰巒次第成。筆尖寒樹瘦，墨淡野雲輕。嵓石噴泉窄，山根到水平。禪房時一展，兼稱苦空情。」爲研究荆浩的山水畫創作保留下珍貴的歷史資料。

晁公武《郡齋讀書志》對《五代名畫補遺》有錄，但錯將作者誤爲劉道成，將陳洵直序誤記成符嘉祥序。陳振孫《直齋書錄解題》將此書書名誤記爲《五代名畫記》。近人余紹宋《書畫書錄解題》説，五代戰亂不暇，「蓋天下洶洶，文藝墮地幾盡」，劉道醇的記載，可謂「碩果僅存」，「可勝歎哉！」（裘　仁）

# 宋朝名畫評

〔北宋〕劉道醇

《宋朝名畫評》，亦名《聖朝名畫評》，三卷北宋劉道醇著。晁公武《郡齋讀書志》有錄，成書年代無考，通行版本有《王氏書畫苑》本。《四庫全書》本。

是書卷首有序，據《四庫全書》提要分析：「案叙文，不著名氏，其詞亦不類序體，疑爲書前發凡，後人以原書無序，析出別爲一篇也。」余紹宋《書畫書錄解題》認爲此說「良是」。在這篇發凡中，劉道醇提出的識畫的「六要」與「六長」。「夫識畫之訣在乎明『六要』，而審『六長』也。」「所謂『六要』者，氣韻兼力，一也；格制俱老，二也；變異合理，三也；彩繪有澤，四也；去來自然，五也；師學舍短，六也。所謂『六長』者：粗鹵求筆，一也；僻澀求才，二也；細巧求力，三也；狂怪求理，四也；無墨求染，五也；平畫求長，六也。既明彼『六要』，是審彼『六長』，雖卷帙溢箱，壁版周廡，自然至於別識矣。」「六要」從氣韻、格制、變異、賦彩、自然、捨短等方面品評繪畫作品的優劣，「六長」則强調粗豪奔放仍需講究用筆技巧，冷僻凝斂仍應有才思法度，細密纖巧中需顯現力量，狂放怪誕中應求合理，無墨處亦求渲染，簡筆處亦求有形象，反映出劉道醇對藝術法則的辯證掌握。他提出觀賞圖畫家宜有一定的條件，「天氣晦冥，風勢飄迅，屋宇向陰，幕夜執燭，皆不可觀。」「必在平爽霽清，虛室面南，依正壁而張之，要當澄神靜慮，縱目以觀之。且觀之之法：先觀其氣象，後定其去就，次根其意，終求其理，此乃定畫之鈐鍵也。」

劉道醇將畫作歸爲三品，「三品者，神、妙、能也。」全書所記畫家，均按三品區分爲不同的品第。第一卷爲人物門，收有神品六人，妙品十五人，能品十九人。第二卷爲山水林木門與畜獸門，前者神品二人，妙品六人，能品十人，後者神品一人，妙品六人，能品十二人。第三卷共有三門，花竹翎毛門神品四人，妙品九人，能品九人；鬼神門神品一人，妙品一人，能品二人；屋木門神品二人，妙品二人，能品三人。畫家品第的評定，嚴格按照每人的作品實際，如山水畫的神品有李成、范寬，花木翎毛畫的神品有徐熙、唐希雅、黃筌、黃居寀。以善畫鶴的黃筌爲例，在花竹翎毛門被列爲神品，在人物門被列爲妙品，在山水門則只列爲能品。可見劉道

醇的品評是符合黃筌實際的。

全書共收錄九十餘人。每人均有小傳或合傳，傳後加以評語，或二三人併爲一評，說明所以列入各品的理由。這些品評，反映了作者的繪畫見解和美學思想，是全書精彩之處。李成、范寬都是北宋山水畫大師，劉道醇在兩人小傳內對他們的山水畫成就給予高度肯定，同時闡發了自己「宗師造化」的美學思想。他說：「成之爲畫，精通造化，筆盡意在，掃千里於咫尺，寫萬趣於指下。」「評曰：成之命筆，惟意所到，宗師造化，自創景物，皆合其妙。耽於山水者，觀成所畫，然後知咫尺之間，奪千里之趣，非神而何？故列神品。」其寫范寬爲「對景造意，不取繁飾，寫山真骨，自爲一家。」「評曰：范寬以山水知名，爲天下所重。……在古無法，創意自我，功期造化；而樹根浮淺，平遠多峻，此皆小瑕，不害精致，亦列神品。」從中可見劉道醇强調以造化爲師，以創意自我、自成一家爲貴，以意在筆先、筆盡意在爲神。實爲北宋時期繪畫成就的理性概括。

劉道醇認爲繪畫應表達出所畫對象的「真體」、「真骨」、「生意」，他在評趙光輔畫馬時說：「善觀畫馬者，必求其精神筋力，精神完則意出，筋力勁則勢在。」他評論趙邈卓畫虎說：「善畫虎，多氣韻，具形似。夫氣韻全而失形似，雖活而非；形似備而無氣韻，雖似而死。」他在評析徐熙、唐希雅的花竹翎毛畫時說：「江南絕筆，徐熙、唐希雅二人而已。極乎神而盡平微，資於假而迫於真，象生意端，形造筆下。」

《宋朝名畫評》是北宋時期重要畫品著作。《四庫全書》提要稱其評論平允，言之有據。「黃休復《益州名畫錄》引黃筌及其子黃居寀於妙格下，而此書（指《宋朝名畫評》）於人物門則筌、居寀並列入妙品，花木翎毛門則筌、居寀又列入神品，蓋即一人，亦必隨其技之高下而品騭之，其評論較爲平允。其所叙諸人事實，詞雖簡略，亦多有足資考核者焉。「余紹宋《書畫書錄解題》亦說：「詞簡而意備，洵佳構也。」「其發明識畫之訣，

在明「六要」，審「六長」，亦千古不易之論。」（裘　仁）

# 益州名畫錄

〔北宋〕　黃休復

《益州名畫錄》，又名《成都名畫記》，三卷。北宋黃休復著。書前有李𥂴於宋景德三年（一〇〇六）所作序，可知成書約在此時。通行版本有：明朱氏等校刻《王氏書畫苑》本、清《四庫全書》本。

黃休復（約一〇〇一前後在世），字歸本，江夏（今湖北武昌）人。通曉春秋學，校《左傳》、《公羊傳》、《穀梁傳》，喜好繪畫藝術，善訪名畫，深得其中樂趣。五代時，益州（今四川成都及其周圍地區）多名畫，富視他郡，善畫之士，也多到此地作畫。至宋初伐蜀時，寺觀壁畫大都保存完好無損。到了淳化年間，才由盛轉衰，可觀者十僅二三。對此，黃休復心鬱久之，遂著成《益州名畫錄》，將珍貴的畫史資料以文字形式保存下來。

《益州名畫錄》是益州地區的繪畫品評著作。記錄了自唐乾元初年（七五八）至北宋乾德年間（九六一——九六五）五十八位畫家的生平事蹟與代表作。全書分爲三卷，上卷記有孫位、黃筌等二十人，中卷記有李昇、黃居寶等二十六人，下卷記有陳若愚等十二人，並附有「有畫無名」與「有名無畫」等畫史資料。

黃休復將畫品分爲逸、神、妙、能四格，並推崇逸格，認爲它是四格之首。在《益州名畫錄》目錄中，他對

四格的區分作了具體解釋：「畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，故目之曰逸格爾。」「大凡畫藝，應物象形，其天機迥高，思與神合。創意立體，妙合化權，非謂開廚已走，拔壁而飛，故目之曰神格爾。」「畫之於人，各有本性，筆精墨妙，不知所然。若投刃於解牛，類運斤於斫鼻。自心付手，曲盡玄微，故目之曰妙格爾。」「畫有性周動植，學侔天功，乃至結嶽融川，翳麟翔羽，形象生動者，故目之曰能格爾。」

逸、神、妙、能四格，以能格地位最低。所謂能格，是指畫家對山川鳥獸的觀察精細，再現技巧高超，達到形象生動、功夫奇巧的地步。黃休復稱滕昌祐「攻畫無師，唯寫生物，以似爲工」；稱張詢畫早、午、晚三時山景，「貌吳中山水，頗甚工」。此二人皆被歸爲能格中品，可見黃休復對「形似」是看得較低的。妙格是指「筆精墨妙」，所創造的形象能夠超出有限的物象，體現出哲學意蘊，達到「曲盡玄微」、妙不可言的地步。黃休復記載李昇「得張藻員外山水一軸，玩之數日，云未盡妙也。遂出意寫蜀境山川平遠，心思造境，意出先賢，數年之中創成一家之能，俱盡山水之妙。」李昇被列爲妙格下品。神格是指畫家創造的意象符合大自然的造化神工，達到「妙合化權」、天然神化的境界。黃休復稱趙公祐「天資神用，筆奪化權，應變無涯，罔象莫測，名高當代，時無等倫」。趙公祐被列爲神格。然而能格仍不及逸格。黃休復所說的逸格，具有「得之自然」、「筆簡形具」的特點，達到這一境界的畫家，盡管鄙視精研彩繪，拙於規矩方圓，卻能創造出「莫可楷模，出於意表」獨具藝術個性的作品。黃休復所提倡的這種美學品格，到元代發展成倪雲林等元四家「寫胸中逸氣」的畫風。

《益州名畫錄》不僅記錄了蜀中畫家的畫蹟，而且收有關於繪畫的詩文。如黃筌名下，收有歐陽炯撰述

的《八卦殿壁畫奇異記》，在黃居寀名下，錄有徐光溥《秋山圖歌》，這些詩文爲研究畫家的作品提供了珍貴史料。《四庫全書提要》稱：「其書敘述頗古雅，而詩文典故所載尤詳，非他家畫品泛題高下無所指據者比也。」（裘　仁）

# 圖畫見聞誌

〔北宋〕郭若虛

《圖畫見聞誌》，六卷。北宋郭若虛著。成書於北宋熙寧七年（一〇七四）後。傳世版本有：明翻南宋陳道人刊本、《津逮秘書》本、《學津討源》本、《四庫全書》本及《四部叢刊》、《叢書集成》本。

郭若虛（生卒年不詳），太原（今山西太原）人。熙寧三年（一〇七〇），官供備庫使，七年以西京左藏庫副使，副宋昌言爲遼國賀正旦使，八年爲文思副使。祖父曾官至司徒，與丁謂、馬知節同爲宋初顯官，「蓄書畫均，故畫府稱富焉」。其父去世較早，但也精於鑑賞。其秉承二世之好，對繪畫有着較深的理論修養和鑑賞能力。每獲佳作，則「宴坐虛庭，高懸素壁，經日幽對，愉愉然，不知天地之大，萬物之繁」，「又好與當世名士，甄明體法，講練精微，凡所見聞，當從實錄。」著有《圖畫見聞志》。清陸心源所撰的《儀顧堂題跋》，對郭若虛的生平事迹有考。

《圖畫見聞志》是繼張彥遠《歷代名畫記》後又一部重要的畫史著作。《歷代名畫記》記載迄於唐會昌元年(八四一)，《圖畫見聞志》則自會昌元年續起，止於宋神宗熙寧七年，記載其間二百三十多年的畫家、畫迹，也記有郭若虛對畫理的闡述和對畫家的評述。全書共分六卷，第一卷爲《叙論》，共十六篇，記載了有關繪畫的著作、收藏、作用和題材含義，論述了繪畫創作的源泉，流派和風格、古今優劣。第二至四卷爲《紀藝》上、中、下，按時代先後爲序，逐個介紹畫家的生平事迹、創作活動及傳世作品。第五卷爲《故事拾遺》，采拾宋以前有關繪畫的遺聞軼事。第六卷爲《近事》，記述北宋初年的繪畫史料。

集中體現郭若虛繪畫理論的是《叙論》十六篇。《論制作楷模》强調畫家精細地觀察生活。他說：「大率圖畫風力氣韻，固當在人，其如種種之要，不可不察也。」「畫龍者，……分成九似，(角似鹿，頭似駝，眼似鬼，項似蛇，腹似蜃，鱗似魚，爪似鷹，掌似虎，耳似牛也。)窮游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。」「畫水者，有一波之折，三折之浪，布之字之勢，分虎爪之形，湯湯若動，使觀者浩然有江湖之思爲妙也。」《論氣韻非師》指出：「六法精論，萬古不移。」「凡畫必周氣韻，方號世珍，不爾，雖竭巧思，止同衆工之事，雖曰畫而非畫。」認爲畫家的人品決定畫品。「人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。所謂神之又神，而能精焉。」《論用筆得失》指出「凡畫氣韻本乎游心，神彩生於用筆」，「畫有『三病』，皆係用筆，所謂『三病』者：一曰版，二曰刻，三曰結。」强調「意存筆先，筆周意內，畫盡意在，象應神全。」

《紀藝》上、中、下，記載畫家二百九十二人。其中唐末和五代畫家一百十八人；北宋建隆元年(九六〇)至熙寧間畫家一百七十四人。郭若虛突破了「諸家畫記，多陳品第」的傳統，不是機械地把畫家簡單地區分爲不同品第，而是根據每人的藝術風格和特長，以實記之。正如其在《叙論》中所說：「今之作者，各有所長，

或少也嫩而老也壯，或始也勤而終也怠，今則不復定品。」郭若虛的這些記載，不僅爲唐末宋初畫史提供了豐富的史料，而且反映出他的美學思想與繪畫見解。如其記南宋畫家易元吉：

嘗游荆湖間，入萬守山百餘里，以覘猿狖獐鹿之屬，逮諸林石景物，一一心傳足記，得天性野逸之姿。寓宿山家，動經累月，其欣愛勤篤如此。又嘗於長沙所居舍後，疏鑿池沼，間以亂石叢花、疏篁折葦，以資畫筆之妙。

强調畫家觀察事物，研究物理，並對這樣的畫家給予高度評價。他稱贊黄居寀「默契天真，冥周物理」，徐熙「學窮造化，意出古今」，認爲張畊畫松能特出意象，是其：「外師造化，中得心源」的結果。

《圖畫見聞志》在畫論、畫史研究上的價值，歷代學者都給予高度肯定，並將其與張彥遠《歷代名畫記》相媲美。明毛晉在《隱湖題跋》中說：「郭若虛生熙寧之盛時，就所見聞，得若干人，以續彥遠之未逮，但有編次，殊乏品騭，政弗欲類謝赫之低昂太著，李嗣真之空列人名耳。」《四庫全書總目提要》云：「就其所論一百五、六十年之中，名人藝士、流派本末，頗稱賅備，實視劉道醇《畫評》爲詳。」清周中孚在《鄭鑒讀書記》中亦說：「以作者互有短長，不復定品，惟筆其可紀之能，可談之事，暨諸家畫說及古今事迹，采拾略備，所論亦多深解畫理，誠足以上繼愛賓，而下接公壽矣。」

近人余紹宋所著《書畫書錄解題》，具體分析了是書的缺欠：「其叙述事實固佳，然以較張氏則少遜。」第五卷《故事拾遺》所記張畊事，「《歷代名畫記》已有其文，不知緣何又收入也？」但對郭氏所著此書的意義，還是頗爲肯定的：「續前人之書，而不襲其舊式，亦是書之長處也。自來言畫之書，義例每嫌蕪雜，是編首叙諸家文字，意在著錄前人論述，以明其述作之淵源，末一篇叙述畫，斥方術怪誕之謬，以明畫道之正軌，

章法謹嚴，得未曾有」。（裘　仁）

# 林泉高致

〔北宋〕郭　熙、郭　思

《林泉高致》，又名《林泉高致集》，六篇。北宋郭熙撰，其子郭思續補。前四篇《山水訓》、《畫意》、《畫訣》、《畫題》，爲郭熙所作，郭思作注；後兩篇《畫格拾遺》、《畫記》，出自郭思之手。據卷首翰林學士河南許光凝於政和七年（一一一七）序可知，此書首刻於宋徽宗時，元惠宗至正八年豫章歐陽必學重刻，附入王維、李成、《山水訣》、荆浩《山水賦》、董羽《畫龍輯議》各一篇。通行版本有：明詹景鳳、王元貞萬曆十八年（一五八八）年所編《畫苑補益》本、《四庫全書》本、《畫論叢刊》本。

郭熙（一〇二〇？——一一〇〇？），字淳夫，河陽溫縣（今河南孟縣東）人。宋神宗元年（一〇六八）宰相高弼判河陽，奉旨征調郭熙入京。曾任御畫院待詔、藝學等，後任翰林待詔直長，深得神宗寵遇。其山水畫宗李成而又能突破其法，善畫寒林，長於表現雲烟出沒和峰巒隱現，晚年藝術造詣更高，畫風雄健。是李成、范寬後北宋中期一位重要的山水畫家。精於鑑賞，宋神宗曾謂其「畫鑑極精」，「可將秘閣所有漢晉以來名畫盡令郭熙詳定品目。」郭熙將前人的藝術創作傳統和自己的創作心得融匯爲一體，著成《林泉高致》。

郭思，字得之，宋神宗元豐五年（一〇八二）進士，官至徽猷閣待制，秦鳳路經略安撫史。善雜畫，工畫馬。自云：「蜨角時侍先子游泉石，每落筆必曰畫山水有法，豈得草草」，「思聞一說，旋即筆記，收拾纂集」，「用貽同好。」其在爲《山水訓》作注時說：「昔見先子作一、二圖，有一時委下不顧，動經一、二十日不向，再三體之，是意不欲。」「又每乘興得意而作，則萬事俱忘，及外物一至，則亦委而不顧，委而不顧者，豈非所謂昏氣者乎？」「已營之，又撤之；已增之，又潤之；一之可矣，又再之；再之可矣，又復之，每一圖必重復終始，如戒嚴敵，然後畢，此豈非所謂不敢以慢心忽之者乎？」其所作《畫格拾遺》，記述郭熙生平與繪畫真蹟，《畫記》則記載郭熙在神宗朝所受到的寵遇。

《山水訓》爲《林泉高致》中最重要的一篇，是北宋時期山水畫美學的最重要的著作，也是古典畫論中的名篇。篇中首先對山水畫的作用和美學意義給予高度肯定。篇首即提出：「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？邱園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常觀也；塵囂韁鎖，此人情所常厭也；烟霞仙聖，此人情所常願而不得見也。」但是，這種「林泉之志」，並非隨時隨事皆可滿足，於是山水畫的作用就尤爲可貴了。「今得妙手，鬱然出之。不下筌筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉瀁奪目。斯豈不快人意實獲我心哉？此世之所以貴夫畫山水之本意也。」郭熙進一步分析山水的用處無非是「可行」、「可望」、「可游」、「可居」，其中又以「可游」、「可居」最爲難得。「君子之所以渴林泉者，正爲佳處故也。故畫者當以此意造而覽者又當以此意求之，謂不失本意。」

郭熙總結自己作畫的切身體會，對山水畫的創作提出了一些相當精闢的見解。他提出山水畫欲達到「奪其造化」的地步，「則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽游飫看。」「好」，即熱愛，不僅僅是一般的愛好，而且

要全身心注入，使畫家的身心與山川融而爲一，才能把握山水的性靈。「身即山川而取之，則山水之意度見矣。」郭熙這一名言，深刻揭示了山水畫的創作絕不僅僅是簡單地描摹自然的過程，而是畫家的「林泉之心」與自然景物的交融，是畫家對「山水意度」的體驗與把握。

這種體驗與把握，離不開對山水的「飽游飫看」。《山水訓》中，記有作者對祖國壯麗河山的精細觀察，並記有郭熙對不同季節山水雲氣、烟嵐的生動描述。「真山水之雲氣，四時不同；春融冶，夏蓊鬱，秋疎薄，冬黯淡，畫見其大象，而不爲斬刻之形，則雲氣之態度活矣。」「真山水之烟嵐，四時不同：春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡，畫見其大意而不爲刻畫之迹。則烟嵐之景象正矣。」他又說：「山，春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山，朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，所謂朝暮之變不同也。如此是一山而兼數十百山之意態，可得不究乎？」

郭熙在《山水訓》中提出了「山形」「步步移」、「面面看」的觀察方法。他說：「山，遠看如此，遠數里看又如此，遠數十里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。」「山，正面如此，側面又如此，背面又如此，所謂山形面面看也。」郭熙還提出了著名的「三遠」和「三大」說。「三遠」是望山有「高遠」、「深遠」、「平遠」之別，「自山下而仰山巔爲之高遠」，「自山前而窺山後謂之深遠」，「自近山而致遠山謂之平遠」，「高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦，高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意冲融」。「三大」是畫山、樹、人要「皆中程度」，他說：「山有三大，山大於木，木大於人。山不數十百如木之大，則山不大，木不數十百如人之大，則木不大」。

郭熙重視山水畫的詩意追求。他在《畫意》中說：「『詩是無形畫，畫是有形詩』，哲人多理之談此言，吾

人所師。」他强調山水畫的「景外意」。在《山水訓》中，他闡述「景外意」說：「看此畫，令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。」諸如「見青烟白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見巖扃泉石而思游，此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。」

郭熙認爲要畫好山水畫，畫家應對自身的修養提出較高的要求。「養欲擴大」、「覽欲淳熟」、「經之衆多」、「取之精粹」，是其在《山水訓》中關於畫家修養的精彩概括。所謂「養欲擴大」就是畫家要有廣博的文化修養；所謂「覽欲純熟」，是指畫家應熟悉藝術表現的種種技巧，並能運用自如，達到爐火純青的地步；所謂「經之衆多」是指博采衆長，融會貫通，而後獨樹一幟，自成一家；所謂「取之精粹」，是指畫家對藝術素材的選取，務求精致。他認爲有些畫家之所以畫不出山水畫的佳作，原因就在於「養之不擴大，覽之不淳熟，經之不衆多，取之不精粹。」他說：「千里之山，不能盡奇；萬里之水，豈能盡秀？太行枕華夏，而面目者林慮；泰山佔齊魯，而絶勝者龍巖，一概畫之，版圖何異？凡此之類，咎在於所取不精粹也。」

郭熙《林泉高致》的出現，標志着中國山水畫理論和山水美學思想走向成熟，在山水畫的創作與古典美學思想的發展中，有着重要的意義。（裘　仁）

# 德隅齋畫品

〔北宋〕李廌

《德隅齋畫品》，又名《德隅堂畫品》、《李廌畫品》《畫品》，一卷。北宋李廌撰。通行本有明嘉靖年間《顧氏文房小說》本、明末《王氏書畫苑·畫苑補益》本、《寶顏堂秘笈》本和《四庫全書》本、《叢書集成初編》本。

李廌（一〇五九——一一〇九），字方叔，號濟南、太華逸民。原先世居鄆城（今屬山東），其先人徙居華州（陝西華縣），遂爲華州人。李廌年輕時即頗有文才，曾獲蘇軾賞識，可惜無緣親手薦引，終於未登仕途。中年無意功名，一心交友撰述，認爲潁州（河南許昌）歷來是英才薈萃之地，於是徙居長社（河南許昌），並終老於此。李廌喜論古今治亂，撰文落筆如飛，曾上書朝廷，縱論國事，出謀獻策，天下聞名。蘇軾稱其筆墨瀾翻，文有飛沙走石之勢，寄予厚望。後人尊爲「蘇門六君子」之一。著有《濟南集》，《師友談記》等。其生平事蹟見《宋史》卷四百四十四、《宋元學案》卷九十九和《宋人軼事彙編》。

據南宋陳振孫《直齋書錄解題》，謂本書成於北宋元符元年（一〇九八），是李廌在襄陽（今屬湖北）品評趙德麟藏畫所題寫的文字。今按書中《補陀觀音像》條，曰：「予嘗與德麟雨後望襄陽鳳林諸山。」《長帶觀音》條謂德麟所藏趙大年畫，皆屬大年平時所得意者。可見陳振孫所言必有依據，祇是陳振孫將「德隅齋」題

作「德隅堂」，《四庫總目提要》已據鄧椿《畫繼》證明陳氏之誤。

趙德麟，名令時，與書畫名家趙大年同屬趙宋宗室子弟。德麟曾因與蘇軾交往而入黨籍。故與李廌志同道合，十分親密。李廌年長兩歲。

本書既是將品題趙德麟藏畫文字彙集而成，而且當時德麟在襄陽任官，行橐中收藏不多，因此評論必然不成系統，難以完備。不遇由於李廌見多識廣，德麟所藏又多屬精品，故所涉繪畫題材較爲寬泛，持論頗具代表性。全書以畫立目，共計二十二幅，二十二目。然末尾泛論趙大年畫附於《李伯時長帶觀音》之後，雖未立目，實應另立一條，故當爲二十三條。《四庫總目提要》稱「是編所記名畫，凡二十有二人」，不確。

書中所載名畫，若以題材區分，大致可分爲四類。一是釋道鬼神，有唐代范瓊《大悲觀音像》、張南本《大佛像》、趙公祐《正坐佛》、五代石恪《玉皇朝會圖》、厲歸真《渡水牛出林虎》、勾龍爽《補陀觀音像》，張圖《紫微朝會圖》、無名氏《熒惑像》、《被髮觀音變相》、宋孫知微《雪鍾馗》。李公麟《長帶觀音》等十一幅；二是花鳥畜獸，有五代徐熙《鶴竹圖》、鍾隱《棘鷄柘條銅嘴》、黃筌《寒龜曝背圖》、宋包鼎《乳虎圖》、趙昌《菡萏圖》等五幅；三是山水樓閣，有五代孫位《春龍起蟄圖》、關同和胡翼合作的《仙游圖》宋郭忠恕《樓居僊圖》、戚化元《歸龍人海圖》等四幅；四是人物，有梁元帝《番客人朝圖》、無名氏《應感公像》等二幅。此外還概括述評了宋代趙令穰的五色山水花鳥。

本書名爲「畫品」卻不着眼於分別等第，比較優劣，而是就親眼所見加以評述，描寫生動細膩，闡發合情合理。時常以所評對象與當時同類作品比較，或與同一作者的其他畫作比照，並藉以概括特色風格，故所論其實不局限於這二十餘幅畫。

如評李公麟《長帶觀音》，述及當時士大夫輿論，謂其鞍馬逾於韓幹、佛像可近吳道玄、山水似李思訓，人物似韓滉。然李廌卻認爲。除此之外，李公麟最大的特點還在於「出奇炫異」。他畫觀音，紳帶特長一身有半是出奇，他還曾畫觀音卧於石上，以前從未有過這種樣式，當然也是爲了出奇。又如論石恪《玉皇朝會圖》，述及其《翁媼嘗醋圖》、《鬼百戲圖》、從石恪縱逸繩檢之外的豪放風格，窺視其滑稽玩世、奇倔不羈的性情。又如評論唐人趙公祐所作《正坐佛》，「慈悲威重，有巍巍天人師之容」，與世俗常見的西域相、婦人相迥異，由此可見佛菩薩像自唐至宋，風格上已有極大變化。

李廌涉獵較廣，所知甚多，故書中所述，常能補畫史闕漏。如五代黃筌花鳥畫素以穠麗工精著稱，而李廌所見《寒龜曝背圖》獨爲水墨。「筆墨老硬，無少柔媚」，表現的是「春雷已動，餘寒未去」時的情景。可見著名畫師的手法風格是根據需要變化的，後人評述不可拘泥。又如五代後梁的張圖，作畫未經師授，潑墨山水享有盛名，而李廌所見張圖道釋人物，更爲奇崛。其「作衣紋，不思吳衣當風、曹衣出水之例，用濃墨粗筆如草書，顫掣飛動，勢極豪放；至於作面與手，及諸服飾儀物，則用細筆輕色，詳緩端慎，無一欹仄。」（《紫微朝會圖》）這種創新手法對後世人物畫的影響，不容低估。

除了具體畫作的品評以外，李廌對繪畫的整體看法，書中亦有所涉及，從中也反映出當時士人對於繪畫的認識。如《長帶觀音》一文中曰：「唐閻立本、楊炎能畫，不害其爲貴人；王維、鄭虔能畫，不害其爲賢士；國朝燕龍圖穆之、宋郎中復古，與（李）伯時皆能畫，何愧於古耶？」由此可知當時社會輿論或許仍視繪畫爲小道，士人中大多也不學丹青，恐有「玩物喪志」之嫌。而以蘇軾及其弟子爲代表的文人士大夫，才真正開始大倡文人學畫之風。

本書明代以前是否有刊本不得而知，今日所見較早的刊本是宋左圭所輯、明佚名重輯的《百川學海》本和明嘉靖中顧元慶輯刊的《顧氏文房小說》本。此後又有明末詹景鳳所輯《王氏書畫苑、畫苑補益》本和清初陶珽重校《說郛》宛委山堂刊本。詹氏《補益》本和《說郛》本先後次序不同，《補益》本少《感應公像》一條，然末有李廌自跋及趙令畤跋文。今人于安瀾編《畫品叢書》收有此書，用《顧氏文房小說》本作底本，以《百川學海》本和《寶顏堂秘笈》本參校，書後附有校勘記。近有上海書畫出版社一九九二年《中國書畫全書》本，以《宋人集》丙編《濟南集》附本爲底本，參校《顧氏文房小說》本併斷句排印。後附李廌和趙德麟跋文各一，所述本書撰寫源委較詳。（孫小力）

# 東坡題跋

〔北宋〕蘇軾

《東坡題跋》，六卷。北宋蘇軾撰。通行本有《津逮秘書》本和《叢書集成初編》本。

蘇軾（一〇三六——一一〇一），字子瞻，自號東坡居士。眉山（今屬四川）人。蘇洵長子。博通經史。隨父至京，得歐陽修賞識。嘉佑二年（一〇五七）禮部考試第二名，歷任大理評事、開封府推官。熙寧（一〇六八——一〇七七）間，與王安石政見不合，屢遭貶謫，幾經陞沉後，曾任端明殿翰林侍讀學士，復又被貶。卒

年六十六。謚文忠。蘇軾才華橫溢，詩文書畫，俱爲一代宗師。其文如行雲流水，明白暢達，爲「唐宋八大家」之一。詞開豪放一派，與辛棄疾並稱「蘇辛」。其書天真爛漫，人稱當代第一，與黃庭堅、米芾、蔡襄並稱「宋四家」。善畫竹、枯木、怪石、佛像，創意作「朱竹」，效仿者衆多。撰有《東坡七集》、《東坡樂府》、《東坡易傳》等數百卷。其生平事蹟見宋人王宗稷編《東坡先生年譜》(載《蘇文忠公集》後)、《宋元學案》卷九十九和《宋史》卷三百三十八。

本書不知成於何時何人。今日所見最早刊本是明崇禎年間(一六二八——一六四四)常熟(今屬江蘇)毛晉編輯並刊印的《津逮秘書》本，題作：「宋眉山蘇軾撰，明虞山毛晉訂。」可能是毛晉根據舊本修訂的。《叢書集成初編》本即據此本影印。

本書六卷，有關書法藝術的題跋集中在卷四，題畫文字大多在卷五，卷一至卷三大多是讀詩文、史傳的心得，卷六則是評論筆墨紙硯等器具的雜記，以及游覽名勝古迹時的題記。書後有毛晉跋文一篇。

蘇軾以行書、楷書見長。人稱其用筆豐腴跌宕，有天真爛漫之趣，他本人論書也頗重神韻。曾說：「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不爲成書也。」(《論書》)又說：「顏魯公平生寫碑，惟《東方朔畫贊》爲清雄，字間櫛比而不失清遠。其後見逸少本，乃知魯公字字臨此，書雖小大相懸，而氣韻良是。非自得於書，未易爲言此也。」(《題顏公書〈畫贊〉》)可見蘇軾認爲，評價書之工拙，字體字形以外，精神氣韻是最重要的。

蘇軾認爲，書迹能反映作書人的風格情趣，雖然不能說一定從中窺知他的爲人，但「人之字畫工拙之外，蓋皆有趣，亦有以見其爲人邪正之篆云」(《題魯公帖》)。正如「人貌有好丑，而君子小人之態不可掩也」(《跋錢君倚書〈遺教經〉》)。因此，晉武帝、唐太宗書迹，甚有英偉氣，而俗人冒名衛夫人所作書迹，一望即

知贋品，因爲它們不具備「晉人風流」。當然，蘇軾這種賞鑑法，有時不免失之武斷，所以他也曾感嘆道：「辨書之難，正如聽響切脈，知其美惡則可，自謂必能正名之者，皆過也。」（《辨法帖》）

蘇軾提倡學書要精勤刻苦，矢志不渝，但也不必拘泥於書，有時留意其他事物，往往也能獲得書法真諦。文與可說：「余學草書凡十年，終未得古人用筆相傳之法。後因見道上鬥蛇，遂得其妙。乃知顛、素之各有所悟，然後至於此耳。」蘇軾因此感嘆：「留意於物，往往成趣。」（《跋文與可論草書後》）不過蘇軾又曾斷言，並非一切現象都能令藝術家觸類旁通，受到啓發：「古人得筆法有所自，張（旭）以劍器，容有是理。雷太簡乃云：聞江聲而筆法進。文與可亦言：見蛇鬥而草長。此殆謬矣。」（《書張少公判狀》）此言不僅與上述說法自相矛盾，而且有失武斷。藝術家從大自然各種現象中悟得書法原理，都是可能的。何況觀劍器和聞江聲、見蛇鬥，相距並不太遠。

蘇軾認爲，書法臻於妙境，應當是隨心所慾，無所依傍：「張長史草書必俟醉，或以爲奇，醒即天真不全。此乃長史未妙，猶有醉醒之辨。若逸少，何嘗寄於酒乎？僕亦未免此事。」（《書張長史草書》）不過這種隨心所慾，並非胡亂涂抹，而是縱筆揮灑又暗合規矩。用蘇軾的話來說，就是「浩然聽筆之所之，而不失法度，乃爲得之」。（《書所作字後》）

蘇軾還提出了評價書法優劣的標準。一是首論楷法：「余評近歲書以君謨（蔡襄）爲第一，而論者或不然，殆未易與不知者言也。書法當自小楷出，豈未有能正書而以行草稱也！君謨年二十九，而楷法如此，知其本末矣！」（《跋君謨書賦》）可見蘇軾已經採用這個標準在爲當代書家作出評判。二論書貴於難：「凡世之所貴，必貴其難。真書難於飄揚，草書難於嚴重，大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。」（《跋王晉

卿所藏蓮華經》舉其所難，那么所貴也就明顯可知了。

本書還評述了歷代書家及其書作。諸如魏晉書家、唐代帝王和著名書家，以及五代、宋初的書家書作，甚至無名氏的作品，都有評說，雖然不成系統，但多有獨到見解。如結合唐代取士制度闡說唐代書壇書人狀況，結合作書人的境遇性格述其書風等等。其中《評楊氏所藏歐蔡書》歷評楊凝式、李建中、歐陽修、蔡襄四位書家，《書唐代六家書後》評判釋智永，歐陽詢、褚遂良、張旭、顏真卿和柳公權等唐代書家的風格特色，《論沈遼米芾書》論述同時書家沈遼、米芾和王鞏的優劣，均是蘇軾論書文字中的名篇。

蘇軾門人黃庭堅認爲，書畫以韻爲主。蘇軾不僅表示贊同，而且論畫常常首先標舉神韻氣格。其論畫文字中，稱賞吳道子和文與可最多，就因爲文與可的墨竹展露風節，而吳道子的人物最爲傳神。他說「(吳道子)出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外，所謂游刃餘地，運斤成風，蓋古今一人而已」(《書吳道子畫後》)。他稱賞金陵艾宣的花鳥畫，「雖不復精勻，而氣格不凡」(《跋艾宣畫》)。正如他在論畫詩中所述：「論畫以形似，見與兒童鄰。」筆墨技巧、形似與否都在其次，最重要的是表現神韻。

不過，雖然追求神似，但也不能違背自然真實，不能隨心所欲地作畫，否則難免貽笑大方。例如五代擅畫花鳥的黃筌，所畫飛鳥卻與實際姿態相去甚遠；唐代以畫水牛聞名的戴嵩，其《鬥牛圖》卻被牧童拍手譏笑。蘇軾因此感嘆說：「君子是以務學而好問也。」(見《書黃筌畫雀》、《書戴嵩畫牛》)認爲書家應該仔細觀察生活，然後才能真實反映。

蘇軾論畫題跋中最重要的部份是對於士人畫的褒揚。他說：「觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛、槽櫪芻秣，無一點俊發，看數尺許便卷。」(《又跋漢傑畫山》)那麼，士人畫和畫

工畫的區別，是否僅僅是追求神韻和形似呢？蘇軾沒有詳加闡說。不過他的許多題跋，其實都或多或少地涉及這一問題，我們給予綜合歸納，大致包括這樣幾個方面：

一是士人畫爲自己而作，畫工爲他人繪制，因此士人畫在本質上與畫工畫不同，它追求自遣自適的效果：「文以達吾心，畫以適吾意而已。」（《書朱象先畫後》）又如文與可的墨竹爲什么是典型的士人畫？因爲他作畫是「意有所不適，而無所遣之，故一發於墨竹」（《跋文與可墨竹李通叔篆》）。

二是士人畫大多蘊含深意，即有「思致」（見《書許道寧畫》）。故往往描繪不求細膩，與畫工瑣細的畫風明顯不同。他曾贊揚趙雲子畫，「筆略到而意已具，工者不能。」（《跋趙雲子畫》）就是褒揚士人畫率意疏略的風格。

三是士人畫追求清新的格調，與畫工穠艷的風尚迥異，用蘇軾的話說，就是「離畫工之度數，而得詩人之清麗也。」（《跋蒲傳正燕公山水》）

蘇軾的「士人畫」理論在我國畫壇畫史上具有重要地位，對後世的文人畫發展產生了積極影響，元代的文人畫理論和明末董其昌的「南北宗說」，都是在此基礎上延伸擴展的。不過蘇軾的欣賞趣味與後世的文人畫師仍有較大區別，例如他不貶低著色山水，被董其昌等人稱作北京之祖的李思訓，蘇軾以爲與王維同樣出色：「唐人王摩詰，李思訓之流，畫山川峰麓自成變態，雖蕭然有出塵之姿，然頗以雲物間之，作浮雲杳靄與孤鴻落照，滅没於江天之外，舉世宗之，而唐人之典刑盡矣。」（《又跋漢傑畫山》）

我國古代的思想家，文學家和藝術家，一般不採用宏篇巨著來闡發自己的理論，大多是在爲前人著述作注，或撰寫序跋等短小的文字時附帶述及自己的思想。因此，這些貌似瑣碎的散篇短章，常常蘊含着深刻

的理論主張，值得我們去仔細研讀。《東坡題跋》就是這樣一部令人回味無窮的著作。（孫小力）

# 山谷題跋

〔北宋〕黃庭堅

《山谷題跋》，九卷（或作四卷）。北宋黃庭堅撰。通行本有《津逮秘書》本、清周心如輯《紛欣閣叢書》本（此本附於《山谷老人刀筆》二十卷之後，爲四卷）和《叢書集成初編》本。

黃庭堅（一〇四五——一一〇五），字魯直，號涪翁、山谷道人、黔安居士、八桂老人等。分寧（今江西修水）人。幼年聰穎好學，治平四年（一〇六七）中進士，歷任知縣、校書郎、著作佐郎、起居舍人、知州等職。紹聖年間（一〇九四——一〇九八），遭章諄、蔡卞排擠，貶爲涪州別駕，偃蹇以終。門人私謚文節先生。黃庭堅詩文皆有成就，早年從學於蘇軾門下，與張來、晁補之、秦觀並稱「蘇門四學士」。詩尤爲出色，故又與蘇軾並稱，號爲「蘇黃」。詩風奇崛硬朗，講究修辭煉句，開創江西詩派，影響深遠。工於書法，擅長行、草，最初師法當代書家周越，後上溯顏真卿、懷素，自成格調，與蘇軾、米芾、蔡襄並稱爲宋代書壇四大家。著有《山谷集》。其生平事蹟見《山谷先生別傳》（載《黃文節公文集》卷首）、其孫黃鐸所編《山谷先生譜》（載《山谷內集》後）和《宋史》卷四百四十四。

本書不知成於何時何人。目前所見最早刊本是明末常熟毛晉汲古閣所刊《津逮祕書》本，題作「宋豫章黃庭堅撰，明海虞毛晉訂。」毛晉是明季著名藏書家，其自編自刻《津逮秘書》十五集，大多爲宋、元以前舊帙。本書卷九《書朱暉傳後》一文，是黃庭堅書贈友人黃潤父的，後附小字注曰：「右真蹟藏於潤父孫樸。」此注顯然是本書編者的手筆。由此推知，本書成於黃庭堅身後，可能是南宋間人搜羅抄錄黃庭堅書迹彙編而成。明末崇禎年間（一六二八——一六四四），毛晉收入《津逮秘書》時又作了修訂，成爲通行本。《叢書集成初編》本即據《津逮秘書》本影印，與《魏公題跋》合爲一册。

本書是黃庭堅各種題語跋文的彙編，內容較雜，既有爲前輩或當代詩文書畫所作題語，有游覽古蹟名勝所題詩文，有書贈友人詩文後所作跋語，有談紙説筆等諸多雜論，也有對自己書法技藝及作品的評説。其中有關書畫藝術的內容很多，編排則無次序，題畫詩文主要集中於卷三，論書法的題跋則散見於各卷。書後有明季毛晉跋文兩篇。

黃庭堅學書數十年，頗有成就，故於書法心得尤多。試作歸納，大致包括以下內容：

一是倡「韻」戒「俗」。所謂「韻」就是「超軼絶塵，以意想作之」（卷四《跋張長史草書》），所謂「俗」，就是拘泥於法度，只有規矩，没有創意。因此他鼓吹魏晉風流氣骨，推崇善作草書的顔真卿、張旭、懷素和楊凝式，而對唐代大師歐陽詢、虞世南、褚遂良等人卻不以爲然。他曾多次爲顔真卿書帖題語，説顔字「奇偉秀拔，奄有魏、晉、隋、唐以來風流氣骨。回視歐、虞、褚、薛（稷）、徐（浩）、沈（傳師）輩，皆爲法度所窘，豈如魯公蕭然出於繩墨之外，而卒與之合哉！」（卷四《題顔魯公帖》）又説王羲之父子書法，富含逸氣，而破壞於唐代正書四大家歐、虞、褚、薛，待到徐浩、沈傳師之流，幾無逸韻可言，惟有顔真卿、楊凝式和本朝蘇軾，與王氏氣骨

相近(見卷五《跋東坡帖後》)。他認爲書法之佳，常常非刻意求之所能得，率意之作，多有韻味。故書中不時褒揚所謂筆短意長之作，甚至說李後主的草稿，也大大優於他本人的精心之作(見卷四《跋李後主書》)。

二是求「韻」必先養心。黃庭堅認爲，書法韻味，並非能從摹仿中獲得，那些從「永」字八法中尋覓書法訣竅的人，不可能成功。所謂養心，從根本上說，就是學做人。其實不論學書學畫，功夫首先應花在書畫之外：「學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴。若其靈府無程，致使筆墨不減元常、逸少，只是俗人耳！」(卷五《書繪卷後》)他褒揚蘇東坡爲當代書家第一人，是着眼於東坡的爲人以及多方面的素養。他貶譏宋儋。是因爲宋儋文詞蕪穢，雖然他也承認宋書筆墨精勁，但終究難以久傳(卷四《跋法帖》)。而敗壁片紙能傳數百年，首先不是爲了保存書迹，而是爲瞻仰作者(卷四《書右軍帖後》)。

養心是爲去俗，一旦俗氣消失，即使筆畫有所不工，也不失爲佳作。他評論王觀復的書作說：「此書雖未及工，要是無秋毫俗氣。蓋其人胸中瑰磊，不隨俗低昂，故能若是。今世人字字得古法而俗氣可掬者，又何足貴哉！」(卷七《觀王觀復書後》)

三是介紹學書經驗。書中多次援引古人論書語：「大字無過《瘞鶴銘》，小字莫學癡凍蠅。隨人學人成舊人，自成一家始逼真。」自稱「老夫之書本無法也。但觀世間萬緣，如蚊蚋聚散，未嘗一事橫於胸中，故不擇筆墨，遇紙則書，紙盡則已，亦不計工拙與人之品藻譏彈。」(卷五《書家弟幼安作草後》)其實，黃庭堅所謂「無法」，是希望學書人不受法規拘束，勇於創新，自成一家，而這也正是他本人多年學書的體會。他說：「予學草書三十餘年，初以周越爲師，故二十年抖擻俗氣不脫。晚得蘇才翁子美書觀之，乃得古人筆意。其後又得張長史、僧懷素、高閒墨蹟，乃窺筆法之妙。」(卷七《書草老杜詩後與黃斌老》)可見黃庭堅的「法」，是衆家

筆法。博采衆家長，以成自己之美，才是學書正道。

他還說：「草書妙處，須學者自得。然學久乃當知之。」（卷四《題虞永興道場碑》）如何學呢？不必逐筆逐字摹仿，尤應學古代書家筆意。他認爲：「凡學書，欲先學用筆。用筆之法，欲雙鈎回腕，掌虛指實，以無名指倚筆則有力。古人學書，不盡臨摹，張古人書於壁間，觀之人神，則下筆時隨人意。學字既成，且養於心中無俗氣，然後可以作，示人爲楷式。凡作字，須熟觀魏、晉人書，會之於心，自得古人筆法也。」（卷五《跋與張載熙書卷尾》）爲何觀書比摹仿更重要呢？因爲書意與筆法，其實「皆非人間軌轍」，即無從因襲，唯有經過認真自我消化咀嚼，才能得心應手，自成一格。另外，他還主張作書寧拙毋巧（卷七《李致堯乞書書卷後》）主張從紛繁變化的大自然中尋覓書法奧秘。即使是《蘭亭序》這樣的真、行書之典範，也不必一筆一畫以爲準繩（卷四《跋蘭亭》）。

四是評論歷代和當代的書家書作。黃庭堅博識多聞，書中鑑賞語涉及歷代衆多名書家。他還喜歡用比較的方式評說風格相近的作者，如謂張旭草書工於肥，懷素工於瘦，王羲之草書不如其子獻之，羲之草人能品，而獻之人神品。另外，比較蘇子美和蘇叔才，以東坡書作與自己對照評說等等，都能一針見血，給人留下深刻印象。

黃庭堅工於詩文。因此常借用文章比喻書畫，或以文理闡說書理和畫理。他說王羲之草書與王獻之相比，前者如《左傳》，後者似《莊子》，這或許是他將二王草書分別歸屬於能品、神品的最佳注腳（卷四《跋法帖》）。他說繪畫與作文同一奧秘，即無法可依，妙在獨出心杼（卷三《題摹燕郭尚父圖》），也是强調一切藝術貴在創新。

黃庭堅晚年嗜佛，故論詩書多用禪語。他說書作貴在有韻，韻味則須作書人多年細觀古人書作，用心不雜，才能悟得，猶如參禪一般。他還說：「字中有筆，如禪家句中有眼。」（卷四《題絳本法帖》）又說：「禪家云：法不孤起，仗境方生。」認爲詩文書畫的任何創新變革都是時勢造就的（卷四《跋翟公巽所藏石刻》）。他還借用三種禪僧喻評三位書畫家說：「王著如小僧縛律，李建中如講僧參禪，楊凝式如散僧入聖。」（卷四《跋法帖》）唯妙唯肖地描畫出書家的三種境界、三個層次。

書中還有不少評論繪畫作品的題跋，特別是爲同時代人如蘇軾、李伯時、趙令穰、趙令松、黃斌老等人所題的文字，提供了不少他對當代畫壇的看法，以及交游情況。他說：「余初未嘗識畫。然參禪而知無功之功，學道而知至道不煩。於是觀圖畫悉知其巧拙功俗，造微人妙。」（卷三《題趙公佑畫》）可見黃庭堅對於繪畫的認識，正是在不斷的鑑賞過程中獲得的。當然，師友中多善畫之人，也促使他去熟悉畫藝。

黃庭堅的書學理論，與其師蘇東坡一脈相承，都主張學習古人書法，應入而能出，然後自創一格。黃庭堅尤其强調書貴在無法，隨心所慾，而又暗合規矩。這顯然是針對唐代以後書壇重視筆法和家數風氣的抵制，同時也突出了他以書寫意的書學觀。另外，他的雙鈎懸腕的握筆法、學書須先養心的理論，對當時的青年學子有着不可低估的影響。他的有關俗、韻的理論，促使後世評論家將書法格調與畫家爲人結合起來給予評判，如《鈍吟書要》評黃庭堅和周越書作就說：「（黃庭堅）純學《瘞鶴銘》，其用筆得之周子發，故遒健。周子發俗，山谷胸次高，故遒健而不俗。」（孫小力）

# 畫史

〔北宋〕米芾

《畫史》，又名《米海嶽畫史》，《襄陽畫學》，一卷（或作二卷）。北宋米芾撰。通行本有明末毛晉輯刊的《津逮祕書》本、清初《說郛》宛委山堂刊本和《四庫全書》本、《叢書集成初編》本。

本書前有米芾《自序》一篇，曰：「故叙平生所睹，以示子孫，題曰《畫史》。」又說：「余平生嗜此，老矣，此外無足爲者。」可見此書爲其晚年所撰。

《畫史》收錄作者家藏或目睹的古今名畫，論其特色風格，辨其錯訛謬誤，亦涉及賞鑒收藏，天文音韻等雜事。多屬記錄心得的札記，並非專門畫史著作，因此編排相當隨意，略分爲《晉畫》、《六朝畫》、《唐畫》（五代、宋朝附於後）三目。若從內容着眼，其實可分爲名畫品評通論繪畫、論賞鑒，論裝裱、雜記等五個方面。其中絕大部份是對於名畫的評析。

本書歷來爲鑒賞家所重視，因爲它忠實記錄了米芾對於名家名畫的認識，其中頗具真知灼見，是作者數十年鑒賞和創作經驗的精華，對後世的收藏和鑒賞有着指點迷津的作用。例如同以人物畫見長的顧愷之和張僧繇，張氏所畫「天女宮女面短而艷，顧乃深覩爲天人相」。又如同以山水聞名的李成、范寬、關同、董

源、巨然和荆浩，書中評曰：「李成淡墨如夢霧中，石如雲動，多巧少真意。范寬勢雖雄傑，然深暗如暮夜晦暝，土石不分，物象之幽雅，品固在李成上。關同粗山，工關河之勢，峰巒少秀氣。董源峰頂不工，絶澗危經，幽壑荒迴，率多真意。巨然明潤鬱葱，最有爽氣，礬頭太多。荆浩善爲雲中山頂，四面峻厚。」諸人優劣，一一分明。即使是同一個人的作品，不同時期的手法和風格也多有變化，比如范寬山水用墨「太多，土石不分」的毛病，是晚年才有的；又如巨然年輕時多作礬頭，晚年則天真清潤，平淡趣高。凡此種種，辨析既多且細，均屬經驗之談。

書中對繪畫用具、材料和印章使用等常人難以辨認，容易忽略的問題，也有較爲細緻的闡說。例如作畫用的絹，唐初以前皆用生絹，吳道子、周昉和韓幹以後才「以熱湯半熟，入粉搥如銀板」，故張僧繇、閻立本傳世之作皆是生絹，而南唐畫均用粗絹，徐熙所用則似布。又如用硯、晉、唐皆用凹硯，因此古書畫用筆自然鋒圓，而宋代始用平底硯，故字畫皆褊。又如收藏鑒賞家的用印，李文定丞相家畫分三等，上等用名印，中等用字印，下等押字而已。至於米芾本人，亦有印章百餘枚，分別用於不同的書畫，對此本書敘述較詳。此外對於歷史人物畫的服飾裝束的形制、色彩，當時人大多隨意繪制，書中也作了詳細說明和糾謬。因此有人認爲，創作歷史畫的畫家，不能不仔細閱讀書中有關章節。

本書可貴之處還在於不是厚古薄今，對同時代名畫師的收藏和創作風格，多有述及。如謂蘇軾畫枯木，枝干虬屈無端，石皴硬亦怪怪奇奇無端，如其胸中盤鬱；畫墨竹則運思清拔，從地一直起至頂，中間不分節，還振振有詞地說：「竹生時何嘗逐節生？」此段記載後世傳爲美談。其餘如李公麟、趙令穰、武宗元、關中小孟、文同、易元吉、趙昌、王友、王端、孫知微、燕肅、宋迪、劉明復、王詵、蔣長源、章友直等，以及釋、道中善畫

之人，均有記載。

書中對收藏也提出了許多看法。一是說收藏的對象。米芾以爲書畫不可論價，也不必久藏，而應不時換取新品。其收藏的標準爲：「鑒閱佛像故事圖，有以勸戒爲上；其次山水有無窮之趣，尤是烟雲霧景爲佳；其次竹木水石；其次花草。至於士女翎毛，貴游戲閱，不人清玩。」另外，有些畫家的作品適合收藏，有些則不必購藏，如「黃筌畫不足收，易摹。」而徐熙畫不可摹，想必當收。二是談收藏的方法，書中對裱褙、裝匣、展玩的注意事項頗多介紹。

米芾擅長山水，故書中對山水畫作和山水畫家記載較多，同時也有自身創作山水的體會。他自稱好寫山水，是因爲「山水古今相師，少有出塵格者。因信筆作之，多烟雲掩映樹石，不取細，意似便已」。他褒揚平淡天真的風格，故尤推崇董源山水。他以爲「大抵牛馬人物，一模便似；山水摹皆不成。山水心匠自得處高也」。由此可見宋代山水畫昌盛的理論基礎。以及文人之所以鍾情山水的心理原因。

至於天文、音韻兩條，《四庫總目提要》以爲本屬圖譜之學，不在丹青之列，是援引張彥遠《歷代名畫記》兼收之例，今按此《晉畫渾天圖》和《五聲音六律十二宮旋相爲圖》，分別以主要篇幅敘述其研究天文和音韻的心得，可見其主要目的還在於藉此顯露才學，何況實用圖譜與繪畫藝術的區分，當時並不嚴格。

據近人邵懿辰、邵章《增訂四庫簡明目錄標注》記載，本書有宋刊本和明翻宋本，惜無緣親見。又據宋人晁公武《郡齋讀書志》，謂米芾有《書畫史二卷》，疑最初《畫史》與《書史》是合刊本。今人于安瀾編《畫品叢書》收有此書，以《津逮秘書》本爲底本，用《百川學海》本、《說郛》本和《湖北先正遺書》本參校，書後附校勘記。（孫小力）

# 山水純全集

〔北宋〕韓拙

《山水純全集》，又名《韓氏山水純全集》，《純全集》，一卷（或作五卷、四卷。）北宋韓拙撰。有《王氏書畫藝、畫藝補益》本、《函海》本、《四庫全書》本和商務印書館排印《說郛》本。

韓拙，字全翁，一作純全，號琴堂。南陽（今屬河南）人。幼年即喜作丹青，北宋紹聖年間游學京師，獲都尉王晉卿賞識。徽宗即位，授予翰林書藝局祗候之職，累遷爲直長秘書待詔，擢忠訓郎。然不以仕進爲喜，獨傾心於山水，落筆驚世。生平事迹見宋張懷《山水純全集後序》（載《山水純全集》書後），元夏文彥《圖繪寶鑒》卷三，明朱謀桂《畫史會要》卷二。

本書前有韓拙北宋宣和三年（一一二一）季夏所撰序文一篇，曰：「愚集山水人物，已爲歲久，所得山水之趣，粗以爲法，不敢爲卓絕之論。雖言無華藻，亦使後學之士，頓爲開悟。因述十論，各隨品目以附於後。」可見當時書剛定稿。書後有張懷同年十月所作《後序》一篇，用述韓拙生平畫藝，對其耽於山水的精神，頗加稱揚，並略述本書書名的涵義。「信乎公之論畫，如珠玉之秘於此焉，如公之畫，純於古，不雜於後代，故其立論集曰『純全』。」

全書共分十篇：一論山，二論水，三論林木，四論石，五論烟霧、嵐光、風雨、雪霜，六論人物、橋勳、關城、寺觀、山居、舟船、四時之景，七論用筆墨、格法、氣韻之病，八論觀畫別識，九論古今之學者，十論三古之畫過與不及。

本書積作者數十年作畫經驗，爲後學者撰寫，故十分强調規矩法度，要求以前賢格法作爲準則。其《論山》起首就說：「凡畫山言丈、尺、分、寸者，王右丞之法則也。山有主客尊卑之序，陰陽逆順之儀。其山各有形體，亦各有名，習山水之士，好學之流，切要知也。」當然，韓拙也主張寫生：「畫若不求古法，不寫真山，惟務俗變，採合虛浮，自爲超越古今。心以自蔽，變是爲非，此乃懵然不知山水格要之士。」（同上）不過，若以「古法」與「寫生」比較，他認爲古法更爲重要：「若不從古畫法，祇寫真山，不分遠近淺深，乃圖經也，焉得其格法氣韻哉！」（《論用筆墨格法氣韻之病》）

韓拙還夸張地描述了繪畫的功能：「古云：畫者，畫也。蓋以窮天地之不至，顯日月之不照。揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，則千里在掌，豈不爲筆補造化者哉？」（自序）尤其是山水畫，其格清淡，其理幽冥，至於千變萬化，並非寡學淺識、名利熏心者可以涉足。真正優秀的山水畫。應該是氣質俱盛，從心中流出的自然之筆：「夫畫者，筆也。斯乃心運也。索之於未狀之前，得之於儀則之後，默契造化，與道同機。握管而潛萬象，揮毫而掃千里。故筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。」（《論用筆墨格法氣韻之病》）或許因爲「心運」之理幽冥莫辨，而筆墨法則較易描述，因此本書也只能强調格法。

韓拙論畫之高下，重視氣韻生動，他說古人觀畫，先看風勢氣韻，次究格法高低。他認爲山水有八格：石老而潤，水淨而明，山要崔嵬，泉宜灑落，雲烟出没，野逕迂回，松偃龍蛇，竹藏風雨。他認爲山以林木爲

衣，以草爲毛髮，以烟霞爲神采，以景物爲粧飾，以水爲血脈，以嵐霧爲氣象，作畫必須求得這些生機勃勃的面貌。他還認爲畫水不但要畫出四時之色，還應畫出四時之氣，要能表現「春水微碧，夏水微涼，秋水微清，冬水微慘」的感覺。

至於山水易犯的毛病，他分別從用墨和用筆方面給予歸納：「蓋墨用太多，則失其真體，損其筆而且濁；用墨太微，則氣怯而弱也。過與不及，皆爲病耳。切要循乎規矩格法，本乎自然氣韻，必全其生意。得於此者備矣，失於此者病矣。」「用筆有三病，一曰版，二曰刻，三曰結。」而諸多毛病之中，惟俗病最大，例如畫人物，不可粗俗。山水中人物貴純雅而幽閑，其隱居傲逸之士，當與邨居、耕叟、漁夫輩，體貌不同。又如學習前賢格法，猶如習字，顏、柳不可同體，篆、隸不能同攻，切不可攙雜諸體，否則必然不倫不類。

韓拙十分推崇五代畫家荆浩，《論山》、《論林木》、《論用筆墨格法氣韻之病》和《論觀畫別識》等章都直接引用了荆浩的山水畫論，例如峰、頂、巒、嶺、岫、崖、巖、谷、峪等等不同形狀的差異，氣、韻、思、景、筆、墨的「六要」原則，甚至具體品評吳道子「有筆無墨」和項容「有墨無筆」，都是直接採自荆浩的理論。他還褒揚荆浩說：「常謂道子山水，有筆而無墨；項容山水，有墨而無筆，此皆不得全善。惟荆浩採二賢之能以爲己能，則全矣。」能夠抵制一貫的厚古薄今風氣，膽敢貶低人們心目中的大師吳道子，可見作者學習前賢格法並非盲目，而是有主見，有選擇的。

不過總的來看，本書强調規矩法度，創見較少，論俗病、論寫生的某些觀點，失之偏頗。《四庫全書總目提要》認爲，本書旨在介紹院畫之體，「所謂逸情遠致，超然於筆墨之外者，殊未之及」，「然未始非畫家之格律也」。

本書歷代傳刻本多爲九篇，而卷首自序明言有「十論」，《四庫全書總目提要》疑佚去一篇，近代《書畫書錄解題》干脆説第十篇由於傳鈔傳刻的緣故，次序紊亂。已散入九篇之中，清瞿庸《鐵琴銅劍樓藏書目錄》著錄有舊鈔本《純全集》四卷，爲明人沈辨之鈔藏本，末篇《論三古之畫過與不及》爲别本所無。商務印書館排印《説郛》本也是十篇，不知是否從沈辨之鈔本補入。今人于安瀾《畫論叢刊》本以《王氏書畫苑、畫苑補益》本爲底本，用《説郛》本、《佩文齋書畫譜》本、《圖書集成》本和《函海》本參校，書後附校勘記。因不知商務印書館排印《説郛》本末篇《論三古之畫》出自何本，未敢遽行補入，因此也不是全本。又有民國孫潛校訂《山水純全集》五卷，收入《美術叢書》四集第十輯。（孫小力）

# 廣川畫跋

〔北宋〕董逌

《廣川畫跋》，六卷。北宋董逌撰。有明嘉靖年間楊慎刊本、明末詹景鳳《王氏書畫苑、畫苑補益》本、《四庫全書》本、清末陸心源《十萬卷樓叢書》本和《叢書集成初編》本。

董逌，生卒年不詳。字彦遠，東平（今屬山東）人。北宋末靖康年間任國子監祭酒，南宋初年官至中書舍人，充徽猷閣待制。撰有《廣川藏書志》、《廣川詩學》和《廣川書跋》等。生平事蹟見《宋史翼》卷二十七。

董逌在北宋宣和年間，與黃伯思俱以考據賞鑑聞名於世。本書收錄題跋一百三十六篇，皆引經據典，廣搜博考。或考故事圖畫的內容出處，或辨佳作名畫的收藏流傳，或證作者之真僞，或析技法之傳承，考證詳核，議論樸實。

董逌題跋，多屬侍奉北宋徽宗時，於祕殿賞鑒批勘之語，即奉皇帝之命所作考證結果。其崇寧五年（一一〇六）所撰《上王會圖叙錄》說：「臣等幸以文墨論議見收，俾得畫鉛刻槧。至於論著國制，考合典則，參論是非，職所當也。」（卷二）也就是說，董逌之職責，就是整理宮中珍藏的書畫。而唐以前的畫大多沒有作者的題款，後人根據畫面內容、技法特點等書寫跋語，推斷標題和作者，往往臆測失實，以訛傳訛，卻又很難辨清。董逌等人的任務，就是正本清源，還其本來面目，有的還需重新定名。最後呈送徽宗御覽，由徽宗決定究竟是親自收藏，還是貯存於秘府，或者挑選一部份，令畫師摹寫後流傳。

本書考證相當嚴謹縝密，不論是辨作者真僞，還是考畫面內容，多能廣泛援引史籍記載和傳聞，並且結合畫面細節，歷代繪畫著錄等小心求證。如證明《漢武帝會西王母圖》應是《唐武宗仙樂圖》（卷一《書武皇望仙圖》），確認《蕭翼取蘭亭叙圖》應爲《陸羽點茶圖》（卷二），爲《牧羊圖》闡明故事出處（卷三），辯張孝師與吳道子孰先孰後（卷一《書楊杰摹地獄變相後爲王道輔跋》）等等，皆有根有據，令人信服。因此後人贊嘆說，若非學有本源，博聞强記之人，絕對無此功力。《四庫全書總目提要》對董逌的考證功夫，也頗加稱揚。

董逌撰寫題跋，主要是因爲歷史故事畫許多不易看懂，加以闡釋之後，能爲當時人所理解。另外，因爲許多畫是準備呈送皇帝的，所以他經常結合畫面內容，不失時機地旁敲側擊或正面勸諫，當然這也是參與政治的一種方式。如卷二《書鎖樹諫圖》和卷三《書穆宗打毬圖》等都屬此類。此外，許多細緻描述解釋古代

禮儀制度的題跋，也是希望皇帝有所借鑒和採納。至於一些涉及古代外交和「夷狄」外族的畫跋，他更是直言坦露了對皇綱漸紊，國土日削的憂慮和憤慨。

本書考證較深較廣，常常涉及畫面內容的原始出處、文化背景、服飾風俗和禮儀制度。如《書封禪圖後》詳考歷代封禪儀式（卷一），《書月宮圖後》講明月借日光的科學道理和月兔的由來（卷二），《書李子西《兵車圖》從古兵車失傳的現實，論述《兵車圖》的實用和古代兵車制度（卷二），《書攝摩騰取經圖》、《書西昇經後》（卷二）、《書化胡經後》（卷三）和《書玄奘取經圖》（卷四）等則從佛教現實和史籍記載，探討佛法流傳淵源。不過，知之爲知之，不知爲不知，對於許多一時難以弄清的問題，他總是說明情況，坦言：「餘不能知也。」（卷五《書吳生畫驢》）

本書也記載了一些神話鬼話，奇聞軼事。董逌說：「神仙事，儒學者不道，然不可謂世無此事。故余每於異書見之，亦不能廢，或謂好奇之弊也。」（卷一《書馬嵬圖》）因此他記載韓幹遇鬼使後畫技出神入化的奇事（卷五《跋韓幹馬後爲龍眠居士書》），詳述神仙韋山甫和仙藥石硫黃（卷三《書韋山甫畫像後》）。此外，書東丹王千角鹿》記各種神奇的鹿（卷一），《書以妾換馬圖後》載魏人曹彰用美妾換駿馬事（卷一），《書馬嵬圖》述楊貴妃成仙的傳說（卷一），以及《再書馬圖》說漢武帝所獲汗血馬之奇聞（卷六），都能幫助後人更好地理解畫面內容。

本書也涉及一些有關繪畫的認識問題和理論問題。如針對有人認爲作畫藏畫賞畫會導致「玩物累心」，董逌表示了不同意見（卷一《書惠禪師松林圖》）。對似乎已成定論的「畫神鬼易，畫犬馬難」的看法，書中也明確表示異議（卷二《書犬戲圖》）。此外還有多篇題跋涉及「形似神似」的關係問題。書中論山水畫的題跋

不足十條，似乎與當時山水畫興盛的局面不相適應，其原因或許在於董逌本人不擅長繪畫，而且本書重在考論故事畫，故於山水難免不甚重視。即使如此，董逌的山水畫論仍不乏真知灼見。

《書李伯時縣簷山圖》：「伯時於畫，天得也。常以筆墨爲游戲，不立寸度，放情蕩意，遇物則畫，初不計其妍蚩得失。至其成功，則無毫髮遺恨。此殆進技於道，而天機自張者耶？」（卷五）《書燕龍圖寫蜀圖》又說：「山水在於位置，其於遠近闊狹，工者增減，在其天機。務得收斂衆景，發之圖素。惟不失自然，使氣象全得，無筆墨轍迹，然後盡其妙。故前人謂畫無真山活景，豈此意也哉？」（卷五）可見董逌認爲，畫山水應逾於規矩，不論技法，信手爲之，不拘泥於真山真水，然後胸中邱壑自然發之於畫，必定巧奪天工。值得一提的是，董逌的山水畫理論和鑒賞經驗，還得益於當時的畫師朋友，如卷六的《書時記室所藏山水圖》，就是摘錄畫師趙令穰的評語，二人合作撰成這一題跋。

本書收錄並評論了展子虔、王維、吳道子、范寬、李伯時、宋徽宗等北宋以前四十餘位畫師的作品，另外還有許多無名氏的畫作。董逌論畫，重實不重名，如評唐代畫家陳惟岳說：「畫者陳惟岳，作《送窮圖》，當唐僖宗咸平二年（注：僖宗無咸平年號，疑誤。）七月。惟岳於畫書不載，然妙於形似，狀簡古，至有餘意，盡藏筆畫內，使人以意測者，隨求得之無窮盡，信非庸工俚師所能造也。」（卷三《送窮圖》）其他評無名氏畫多有此類贊譽。不過總體看來，本書並非重在品評，故明人何良俊《四友齋叢說》曰：「（此書）不甚評畫之高下，俱論古今之章程儀式，可謂極備。」

據董逌之子董棻南宋紹興二十七年（一一五七）所撰《廣川書跋序》，曰：「先君刻苦務學，博極群書，必探討本原。三代而上鐘磬鼎彝，其款識在秘府若好事之家，必宛轉求訪得之。後以前代石刻，亦托人傳摹墨

本。南渡，鄉關隔絶，先世所藏，莫知在亡。今所存得於煨燼之餘，裒集在者釐爲十卷，畫跋六卷，繕藏家廟，別錄以示子孫。」（引自清丁丙《善本書室藏書志》）可見《廣川書跋》、《廣川畫跋》二書或許由董棻整理而成。且紹興以前没有刊本。宋人陳振孫《直齋書錄解題》著錄本書爲「五卷」，疑誤。本書今存最早刊本爲明嘉靖年間楊慎所刊），是從館閣本錄出，脱文及錯訛不少。《四庫全書》本採自元末華亭（今上海松江）孫道明鈔本，孫氏鈔自宋末書生傳寫本。清光緒年間，劉晚榮搜羅數本比勘，撰有《廣川畫跋校勘記》六卷，收入《藏修堂叢書》第四集。今人于安瀾編《畫品叢書》本以近人黄任恒《翠琅玕館叢書》本作爲底本，用明末詹景鳳《王氏書畫苑·畫苑補益》本和清末陸心源《十萬卷樓叢書》本互校，書後附有《校勘記》（孫小力）

# 東觀餘論

〔北宋〕黄伯思

《東觀餘論》二卷，附錄一卷。北宋黄伯思撰，其子襆編定。通行本有《王氏書畫苑·書苑》本、《津逮祕書》本和《四庫全書》本。

黄伯思（一〇七九——一一一八），字長睿，别字霄賓，自號雲林子。邵武（今屬福建）人。祖父黄履，北宋徽宗朝官拜尚書右丞，加大學士。伯思元符三年（一一〇〇）中進士，官至祕書郎。工於詩文，書畫均佳，

曾縱觀册府藏書，博通經史百家，尤其嗜好古文奇字，各類鐘鼎彝器款識體制，皆能識別辨正。曾校定《杜甫集》二十二卷、《楚辭》十卷。生平事跡見宋李綱撰《黃公墓誌銘》（載《東觀餘論》書後）和《宋史》卷四百四十三。

據黃訒宋紹興十七年（一一四七）正月編定本書後所撰跋文，當時黃訒在福建路轉運司主管文字、公務之暇，將先父所著《法帖刊誤》、《祕閣古器說》和論、辨、題、跋彙成一編，共計十卷，總目之曰《東觀餘論》，並刻版於建安漕司。祇是今本多爲二卷，疑有脫漏。

本書共計二百十二篇，前十篇爲《法帖刊誤》，其後是論、辨、序、跋和古器說等各種文字，大多涉及碑帖書法。書後附李綱爲黃伯思《校定杜工部集》所撰序文、葉夢得《題跋索靖章草急就篇》、許公翰撰祭文、李綱撰墓誌銘、黃訒跋文和樓鑰、莊夏校讀後所撰跋文各一。

本書以考證細密、糾謬辨僞見長，其《法帖刊誤》就頗受後人稱道。作者在北宋大觀二年（一一〇八）所撰《法帖刊誤序》中說：「淳化中，內府既博訪古遺迹，時翰林侍書王著受詔緒正諸帖。著雖號工草、隸，然初不深書學，又昧古今，故《祕閣法帖》十卷中，瑤珉雜糅，論次乖訛。世多耳觀，遂久莫辨。故禮部郎米芾元章，筆翰妙薦紳間，在淮南幕府日，嘗跋卷尾，作數百語，頗有條流。但概舉其目，疏略甚多。」可見作者對王著、米芾的書學都表示不滿。他自認是一個書法不高妙的學書人，但「善書不鑒，善鑒不書」，因此對自己的鑒賞能力頗爲自負，稱「自幼觀古帖至多，雖豪墨積習未至，而心悟神解，時有所得」，「凡論真僞皆有據依，使鍾、王復生，不易此評」。此《法帖刊誤》十篇，分別考訂前世留傳的歷代帝王書跡、漢、魏、吳、晉、宋、齊等歷代法帖，以及王羲之、王獻之父子書跡。其中糾正舊說甚多，尤其對米芾跋語，作了許多糾正和補充。除此之外，

《記與劉無言論書》、《記石經與今文不同》、《鷂雀賦辨》、《王敬武書辨》、《汝州新刻諸帖辨》、《跋四皓碑後》、《跋干祿字碑後》、《跋漢小黃門譙君碑後》、《跋黃庭經後》、《跋玉笥山清虛館碑後》、《跋陳碧虛所書相鶴經後》、《跋瘞鶴銘後》和《論漢晉碑》等篇，都有較爲細致精妙的考證。

考證之外，書中有關書家品評、書法理論、技法和歷史的論述也有不少。重在品評的有《論書八篇示蘇顯道》、《論書六條》、《論張長史書》、《跋崇寧所書真誥册後》、《跋大滌翁論書帖後》、《跋王大令帖後》、《跋張閑道草書後》、《跋陶華陽書後》、《跋開弟所藏張從申書慎律師碑後》、《跋李西臺書後》等篇。其評書之優劣，重在不失古法古意，故時有驚世駭俗之論：「篆法之壞，肇李監；草法之弊，肇張長史，八分之俗，肇韓擇木。此諸人書非不工也，而闕古人之淵原，教俗士之升木，於書家爲患最深。夫篆之方穩，草之顛放，八分之纖麗，學便可至，而天勢失矣。彼觀鐘彝文識、漢世諸碑，王、索遺跡，寧不少損乎！」（《論書八篇示蘇顯道之四》）

由此觀之，黃伯思論書重視法度，所謂「縱心而不逾規矩，妄行而蹈乎大方」（《論張長史書》），堪稱楷模的代表人物，他認爲是三國兩晉書家。「凡書橫難從易，方正在二者間。不悟書意而作衡法，不斜則濁。此體惟鍾、索、逸、獻真知也，宋、齊、梁人似之，陳、隋至唐，皆不近也。」（《論書八篇之六》）也正是基於這種觀點，他在書中多次批評米芾而褒賞章惇，謂「近世書人，惟章申公能傳筆意，雖精巧不迨唐，而筆勢超超，意出褚、薛上矣」，「襄陽號知古法，然但能行書，正、草殊不公，愛觀古帖而議論疏闊，好摹古帖而點畫失真」（參見《論書六條》、《跋米元章摹平章帖後》）。與當時普遍褒「米」的態度明顯不同。

書中涉及書法理論技法的篇章不是太多，較重要的有《論飛白法》、《論臨摹二法》，以及《論書八篇》中

的有關章節。倒是許多論、跋都議及有關書法史的各類問題，雖然不是洋洋灑灑的分體宏論，卻因其借題發揮，常有簡明清晰的效果。如《跋陳碧虛所書相鶴經後》因述及陳碧虛所效仿的隋代書家丁道護，遂將隸、楷的演變發展作了一番梳理：「自秦易篆爲佐隸，至漢世去古未遠，當時正隸體尚有篆、籀意象。厥後魏鍾元常、士季及晉王世將、逸少、子敬作小楷法，皆出於遷就。漢隸運筆結體既圜勁淡雅，字率扁而弗橢，今傳世者若鍾書《力命表》、《尚書宣示》，世將《上晉元帝》二表、逸少《曹娥帖》、大令《洛神帖》，雖經摹拓而古隸典刑具存。至江左六朝若謝宣城、蕭挹輩，雖不以書名世，至其小楷若《齊海陵王志》、《開善寺碑》，猶有鍾、王遺範。至陳、隋間正書結字漸方，唐初猶爾。獨歐率更、虞永興易方爲長，以就姿媚。後人競效之，不及二人遠甚，而鍾、王楷法彌遠矣。隋世善書者多，其間丁道護者，不今不古，遒媚有法。」當然，黃伯思所謂歐陽詢、虞世南「易方爲長而壞楷法」的觀點有失偏頗，但這一段文字卻將隸、楷的變化敘述得非常清楚。此外《跋王大令帖後》謂王獻之行草初師其父而後法鍾繇，《記與劉無言論書》述歷代書家稱謂及其風格、時尚風俗，《跋章草急就補亡後》記章草諸家，皆令人一目了然。

本書也有若干篇論及繪畫，語雖不繁，頗有見地。如《跋滕子濟所藏唐人出游圖》謂古人作歷史人物畫，未必據實描寫，因爲「昔人深於畫者，得意忘象，其形模位置有不可以常法觀者」。《跋案樂圖後》謂唐代周昉並非僅僅擅長仕女圖，其出名始於道、佛像和寫真。《跋郭忠恕所摹案樂圖後》則謂郭忠恕臨摹周昉此圖時，將自己的形像亦畫入圖中。還有一些重在考證，或考畫中內容，如《跋滕子濟所藏貘圖後》、《跋步輦圖後》；或辨作者，如《跋吉日圖後》、《跋王晉玉所藏桓宣武畫像後》。還有《跋輞川圖後》、《跋宗室爵竹畫軸後》諸篇，品評相當精妙。

本書考證細密，論議不苟，問世以來，頗得後人好評。南宋嘉定三年（一二一〇），四明（今屬浙江）樓鑰在跋文中稱：「本朝始自歐陽公《集古錄》千卷，趙德父《金石錄》至二千卷，考訂甚工，然猶未免差誤。惟雲林之書爲盡善。」他也指出了書中的某些疏誤，因而慨嘆「考古著書之不易」，但同時又由衷贊嘆「雲林壽止四十而精博如此」等等，可見推崇之至。

據黃襆跋文，本書初刻於福建，爲十卷本。但今本多爲二卷，有人懷疑並未脱漏，祇是合併而使卷數減少。然據李綱撰《黃公墓誌銘》，知黃伯思曾撰《法帖刊誤》二卷、《古器説》凡四百二十六篇。黃襆彙輯成書時，未加删削，而今本「古器説」僅存二十餘篇，可見必有脱漏。又據莊夏跋文，謂建本訛誤極多，於是借得樓鑰手校善本，又用蜀本、三劉本參校，於南宋嘉定三年秋校畢。莊夏跋文後又有題記曰：「是書刊於庚午之秋，明年正月得公書，又校示一百五十五條。」此「庚午」或即嘉定三年庚午，或許莊夏校定後即刊板流傳。祇是不知題記中「公書」究竟指哪個本子。而且據明、清兩代多種藏書志，著錄宋版《東觀餘論》或明代覆宋本，均爲二卷，不知是否從十卷本删削修訂而成。

上海書畫出版社《中國書畫全書》一九九二年整理本，以《津逮秘書》本爲底本，用近年影宋本、《四庫全書》本參校並斷句排印。　（孫小力）

# 畫繼

〔南宋〕鄧椿

《畫繼》，十卷。南宋鄧椿撰。有明翻宋本、《王氏書畫苑》本、《津逮秘書》本和《四庫全書》本。

鄧椿，字公壽，一作公度，雙流（今屬四川）人。其祖父洵武（一〇五五——一一一九）官拜少保，封莘國公。鄧椿早年自京歸蜀，官至郡守。嗜好書畫，精於鑒賞。生平見《畫繼》卷首自序和清陸心源《宋詩紀事補遺》卷五十二。

本書之所以取名《畫繼》，是因爲它繼唐代《歷代名畫記》和北宋《圖畫見聞誌》而作，其撰述緣由和宗旨，鄧椿南宋乾道三年（一一六七）所撰《自序》說得十分明白：「自昔賞鑒之家留神繪事者多矣，著之傳記，何止一書。獨唐張彥遠總括畫人姓名，品而第之，自軒轅時史皇而下，至唐會昌元年而止，著爲《歷代名畫記》。本朝郭若虛作《圖畫見聞誌》，又自會昌元年至神宗皇帝熙寧七年，名人藝士亦復編次。……每念熙寧而後。游心茲藝者甚衆，迨今九十四春秋矣，無復好事者爲之紀述。於是稽之方册，益以見聞，參諸自得，自若虛所止之年，逮乾道之三龜，上而王侯，下而工技，凡二百一十九人。或在或亡，悉數畢見。又列所見人家奇跡愛而不能忘者，爲銘心絶品。及凡繪事可傳可載者，裒成此書。分爲十卷，目爲《畫繼》。」也就是說，本

書輯錄了北宋熙寧七年(一〇七四)至南宋乾道三年(一一六七)共計九十四年的畫壇人物，以及有關見聞，堪稱是南、北宋間近一百年的繪畫活動實錄。

本書卷一至卷七爲畫家傳記。其中卷一至卷五根據畫家身份的不同分卷記載，卷一《聖藝》，其實僅載徽宗趙佶一人，卷二《侯王貴戚》，錄皇室成員及其後代中擅長丹青之人，卷三《軒冕才賢》，著錄蘇軾、李松麟、米芾、晁補之、宋子房、米友仁，朱敦儒等十七人，又有「巖穴上士」六人。二者雖皆享有盛名，但有出仕和隱逸的不同，卷四《縉紳韋布》，身份與卷三人物相似，然不甚著名，卷五記載道人衲子和世胄婦女，宦官附於其後。卷六和卷七則依照繪畫題材的不同分類記錄，卷六是菩佛鬼神、人物傳寫、山水林石、花竹翎毛，卷七爲畜獸蟲魚、屋木舟車、蔬果藥草、小景雜畫，分別記載各個領域的傑出畫師。

卷八《銘心絕品》，是鄧椿親眼所見私家收藏中的佳作目錄。所載收藏家共計三十七人，所錄作品卻不是很多，因爲都是作者精心删選以後剩下的精品。鄧椿有說明曰：「右前所載圖軸，皆千之百、百之十、十之一中之所擇也。若盡載平日所見，必成兩牛腰矣。然不載者皆米元章所謂慚惶殺人之物，何足以銘諸心哉！」卷九、卷十爲《雜說》，卷九「論遠」，評前代畫論畫事，卷十「論近」，述本朝遺聞佚事。

不論是本書的體例編排，還是書中各種議論品評，從中都明顯反映出對於文人畫師的推崇，以及對於逸品畫的偏愛，其中最重要的論斷集中在卷九。首先，鄧椿認爲唯有文人才能成爲出衆的畫家或鑒賞家：「畫者，文之極也。故古今之人，頗多著意。張彥遠所次歷代畫人，冠裳太半。唐則少陵題咏，曲盡形容；昌黎作記，不遺毫髮。本朝文忠歐公、三蘇父子、兩晁兄弟、山谷、後山、宛丘、淮海、月巖，以至漫仕、龍眠，或評品精高，或揮染超拔，然則畫者，豈獨藝之云乎！」「其爲人也多文，雖有不曉畫者寡矣；其爲人也無文，雖有

曉畫者寡矣。」這是北宋蘇軾等人褒揚士人畫以後，文人畫家和畫工的風尚日趨分離的結果，從中也能看出詩、畫結合的形式當時已被認可，而且文人畫已漸占上風。其次，作者以爲只有文人畫師，才能畫出生動傳神的佳作，尤其是表現人物以外的對象時。「畫之爲用大矣，盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態。而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也？曰：傳神而已矣。故世徒知人之有神，而不知物之有神，此（郭）若虛深鄙衆工，謂雖曰畫而非畫者。蓋止能傳其形，不能傳其神也。故畫法以氣韻生動爲第一，而若虛獨歸於軒冕巖穴，有以哉！」可見五代、北宋以後，文人畫師對花鳥、山水的偏愛和實踐，已經積累起了足以自傲的資本。

鄧椿自稱：「予作此錄，獨推高、雅二門。」高雅之中，又首推逸品，這一品評標準是不容否定的，即使是皇帝大人的更動，他也不肯贊同：「自昔鑒賞家分品有二：曰神，曰妙，曰能。獨唐朱景真撰《唐賢畫錄》，三品之外，更增逸品。其後黃休復作《益州名畫記》，乃以逸爲先，而神、妙、能次之。景真雖云『逸格不拘常法，用表賢愚』，然逸之高，豈得附於三品之末？未若休復首推之爲當也。至徽宗皇帝，專尚法度，乃以神、逸、妙、能爲次。」對皇帝不能妄作批評，不過其態度顯然不言自明。至於逸品畫，他尤其垂青唐代孫位的作品，而謂後來的石恪、孫太古、貫休等人，或狂肆粗鄙，或無所忌憚，病在放縱。此說有失公允。

鄧椿先祖曾在徽宗朝任職，亦喜書畫，被蘇軾稱爲「真士人畫」的宋子房，當初入選畫院博士，就是因爲有鄧椿先祖的引薦。因此有關徽宗趙佶的書畫才藝、當時畫院學畫的情況，以及畫院畫師的待遇等等，就都通過先祖的口授由鄧椿記錄在本書中。如卷一記徽宗的收藏和畫技，畫學興起的緣由、畫院試題（如著名的「野水無人渡，孤舟盡日橫」、「亂山藏古寺」等等）和應試的情況等等，記載頗爲詳盡。又如卷十述徽宗對於

花鳥習性的細緻觀察，十分生動，記宋代對於畫院中人的優待，亦使後人對宋代宮廷繪畫的興盛增添許多感性認識。

本書對郭若虛《圖畫見聞志》的闕漏有所補充，如王凝、僧修範、劉貞白等熙寧以前的名筆，卷九載有他們的小傳。對郭若虛僅憑耳聞而輕率下筆，鄧椿表示不滿：「蓋見者方可下語，聞者豈可輕議？」可見他著述態度相當嚴謹，沒能親眼目睹的畫作，絕對不加評議。如此一來，書中圍繞作者的活動足跡，有關蜀地的畫家畫作就記載較多。

除了文人雅士，本書還記載了一些工匠和婦女畫師。尤其卷五記錄的二十二位道士和尚，使人們對當時宗教界畫師的情況有所了解。值得注意的是，當時的道士和禪僧大多並不傾心於宗教壁畫，而嗜好常見於文人筆下的花卉山水題材，畫面也趨於小型，如惠洪用皂子膠畫在絹扇上的梅、竹，又如衡州花光山仲仁的墨梅，均極富創新意識。此外，記吳道子和楊惠之較藝、郭熙所創山水壁新塑法等，皆有史料價值。

本書是研究南、北宋之間繪畫思想、畫史畫風的絕好資料。特別是鄧椿改變北宋院派畫家重視格法的風氣，大力提倡氣韻的生動和才情的高雅，强調人品和藝術才能的天賦，鼓吹曉畫者唯有文人等等，對後世產生了深刻影響。元代楊維禎等人的諸多畫論，就是源於本書。

本書作者鄧椿，《四庫全書總目提要》以爲乃鄧名世之子（見《古今姓氏書辯證》一條），誤。鄧名世，江西臨川人，子曰椿年。本書最早版本，據《天祿琳琅書目續編》載有南宋臨安府陳道人書籍鋪刊本。又有鐵琴銅劍樓所藏明嘉靖間刻本，今藏北京圖書館。而《王氏書畫苑》本遇指稱宋代帝王處及諱字，均照舊抬頭及闕筆，或許是以宋刻本爲底本翻刻的。（參見黃苗子《畫繼簡介》）

今有人民美術出版社《中國美術論著叢刊》本，以明末《津逮祕書》本爲底本，用《王氏書畫苑》本、《學津討源》本和明嘉靖刻本參校，由黄苗子點校。上海書畫出版社一九九二年《中國書畫全書》本，則以南宋臨安府陳道人書籍鋪刊本斷句排印。（孫小力）

# 雲烟過眼錄

〔南宋〕周密

《雲烟過眼錄》，四卷（或作二卷、一卷）。南宋周密撰。《續錄》一卷，元湯允謨撰。有《寶顔堂秘笈》本、《四庫全書》本、《十萬卷樓叢書》本和《叢書集成初編》本。

周密（一二三二——一二九八），字公謹，號草窗、蕭齋，弁陽嘯翁、弁陽老人、泗水潛夫等。濟南（今屬山東）人，後徙居吳興（今浙江湖州）。南宋淳祐年間仕義烏（今屬浙江）令，官至豐儲倉所檢察。宋亡不仕，寓杭州楊沂中之瞰碧園，與王沂中、張炎、仇遠等相倡和。密好詩詞，精鑒賞，樂府享有盛名。著述甚多，有《蠟屐集》、《齊東野語》、《武林舊事》、《絶妙好詞》等。生平事蹟見《新元史》卷二百三十七、《宋元學案》卷九十七和今人夏承燾《周草窗年譜》。

湯允謨，字仲謀，逢澤（今河南開封）人。生平事蹟不詳。今觀其《續錄》，稱「余家舊藏」等等，知湯氏頗

好收藏。又錄有「山居太史楊瑀」和「張伯雨」家藏珍品，知允謨必寓居江浙，與楊瑀、張雨等遊。

本書記錄作者親眼目睹的歷代書畫名蹟和古器皿等，以書畫爲多。編排採用實錄收藏家藏品的方式，共收錄喬篔成、焦敏中、鮮于樞、王芝、郭天錫、莊肅、趙孟頫、姚燧、廉希貢等近四十人的藏品，包括所見南宋祕書省的佳品和周密自家的珍藏。著錄的收藏家大多是元人，其記趙孟頫的藏品時稱：「趙子昂孟頫乙未(元成宗元貞元年，一二九五)自燕回，出所收書畫古物。」可見是入元以後才編撰完成的。湯允謨《續錄》編撰體例遵依周密原書，僅記三十九條，略補原書之闕。

本書以實錄爲主，間作品評，相當簡略，很少考證。評語多爲一、二字，曰妙、佳、好、古、平、弱、絕妙、甚佳等。有時也述及收藏源流。如記莊肅所藏孫太古《上真》曰：「其上作山水，甚古。怪木盤石，神坐石上，其像甚佳。側有捧劍天女絕佳。下瞰海水，有龍神足躡巨鰲，手捧琉璃方座，上有龜蛇；又有一龍神捧爐，炷香，上有小樹數十株，猴數十枚，甚奇。題云：『彭山孫知微筆。』元楊澄之物，後爲和英之所得，今歸莊蓼奇。」對於重要的題跋印記，書中也據實記錄，包括題款印章的位置。如記莊肅所藏王晉卿《長江遠岫着色山水》：「前一帶山水可喜，中題杜詩云『門泊東吳萬里船』之句。前後皆蔡京書，後有山東東路轉運使印，安平府印，甲午九月。」又如記郭忠恕《飛閣晴巒》曰：「明昌題，宮殿四角皆有款，上有御題。」

周密開創的這種重記錄，不重品評的書畫著錄方式，對於後人的收藏和鑒賞具有不可低估的實用價值。雖然囿於社會環境，本書所載僅限於江南民間藏品，但因爲江浙富家士人素有收藏嗜好，加上南宋宮中藏品有不少流入社會，所以本書所載佳品頗多。到了明代中葉，朱存理《珊瑚木難》，繼承並發展了這種著錄方式，不僅記錄有哪些題跋款識，而且全文鈔錄，當然也就更爲完備實用。

周密的《雲烟過眼錄》和湯允謨的《續錄》，編撰都較爲草率。如周書既已著錄《廉端甫希貢號鄰林所藏》，後面卻又有《廉端甫所藏》。湯氏《續錄》也有這種一人拆作二人的錯誤，既錄《山居太史楊瑀所藏》，卻又有《楊元誠家所藏》。（楊瑀，字元誠，號山居，瑀與元誠實屬一人。）之所以出現這些疏漏，或許是因爲此書撰成之後，曾以鈔本形式流傳很久，點勘整理者不乏一二，他們根據自己的見聞給予增補，卻又有所疏忽，以致有此差錯。此外，周書中出現不少湯允謨和葉森、元末文璧的題語，《四庫全書總目提要》已經指出，這是因爲他們曾「點勘是書，各爲題識」，而「傳寫者誤合爲一。」如王子慶所藏《宋太祖御批三卷》條末尾曰：「今第三卷只有二件，疑有脫誤，當參考《志雅堂雜鈔》。」而《志雅堂雜鈔》其實也是周密所著，不應自謂「當參考」。可見也是誤將校正之語當作了正文。

周密的《雲烟過眼錄》和《志雅堂雜鈔》內容大致相同，只是詳略稍異，因此有人懷疑《雜鈔》是本書的初稿。（見清瞿鏞《鐵琴銅劍樓藏書目錄》卷十六《志雅堂雜鈔》條所載明人姚咨識語）本書明末以前無刊本行世，明末陳繼儒《寶顏堂秘笈》本和清《四庫全書》本均爲四卷，附《續錄》一卷，清末陸心源《十萬卷樓叢書》本則是二卷《續錄》一卷。（《叢書集成初編》本即據陸本排印）而據清初錢曾《讀書敏求記》記載，元至正二十年（一三六〇）夏頤手鈔本僅爲一卷本，無《續錄》，清周中孚《鄭堂讀書記》則記有明中葉都穆手鈔《續錄》一卷。或許後世四卷本、二卷本皆據鈔本分卷後刊行。今人于安瀾編《畫品叢書》所收此書，以《十萬卷樓叢書》本作底本，用《寶顏堂秘笈》本對校，書後附《校勘記》（孫小力）

# 繪宗十二忌

〔元〕　饒自然

《繪宗十二忌》，一卷。元饒自然撰。有《佩文齋書畫譜》本、《圖書集成》本和《畫論叢刊》本。

饒自然，字太白，一作太虛，號玉笥山人，或作玉笥山人。其生平事迹不詳。《佩文齋書畫譜》載此《繪宗十二忌》，謂饒自然爲宋人。然據清人錢曾《讀書敏求記》卷三《饒自然山水家法一卷》曰：「至元庚辰玉笥山人饒太白自然選唐王維及元商德符等二十人，注其筆意染法以爲式，後附畫家十二忌。柯丹邱稱自然以詩畫名世，惜無從見其詩耳。」知饒自然能詩善畫，且至少與商德符同時，是元代人無疑。然元代「至元庚辰」有二，一爲元初世祖至元十七年庚辰（一二八〇），一爲元季惠宗至元六年庚辰（一三四〇），不知究竟是何庚辰。按商德符名琦，元初以擅長山水名世，「至大」至「至治」年間（約一三〇八——一三二三）在京城任官，而其父商挺至元元年（一二六四）五十六歲即入京任中書參政，蓋商氏父子元初頗著名。饒氏《山水家法》雖已無從得見，然據錢曾所言，書中似未曾言及元代中、晚期極負盛名的山水畫家，疑《山水家法》撰於世祖至元庚辰，附於其後的《畫家十二忌》當即《繪宗十二忌》之別名，成書亦不應遲於至元十七年庚辰。

本書論述山水畫通常易犯的十二種禁忌：一曰布置迫塞，二曰遠近不分，三曰山無氣脈，四曰水無源

流，五曰境無夷險，六曰路無出入，七曰石止一面，八曰樹少四枝，九曰人物傴僂，十曰樓閣錯雜，十一苣淡失宜，十二點染無法，另外具體闡述了克服上述毛病的方法。

作者於構圖立意最爲重視，故開卷即論構圖應當注意的事項，並且詳述構圖步驟，曰：「一曰布置迫塞。凡畫山水，必先置絹素於明淨之堂，伺神閑意定，然後入思。小幅巨軸，隨意經營。若障過數幅，壁過十丈，先以竹竿引炭煤朽，佈山勢高低，樹木大小、樓閣人物，一一位置得所，則立於數十步之外，審而觀之，自見其可，卻將淡墨筆約具取定之式，謂之小落筆。然後肆意揮灑，無不得宜。此宋元君盤礴睥睨之法，意在筆先之謂。亦須上下空闊、四傍疏通，庶幾瀟灑。若充天塞地，滿幅畫了，便不風致，此第一事也。」其後「境無夷險」一條又說：「每遇一圖，必立一意，若大幛巨軸，悉當如之。」可見作者屢屢强調山水畫構圖立意最忌平庸，然構圖其實沒有固定章法可循，因此只能羅列常人易犯之病，以示警戒。

構圖之外，設色點染之法亦叙說較詳，謂設色有輕重，輕者如何點染，重者所用何色，一一闡說分明。尤其金碧山水畫法，如何皴染，如何粉襯，如何用色，以及適宜何樣氣候、何種景致，叙述尤詳。另外山、水、路、樹、石、人物、樓閣的處理，所述都較簡潔，然不失清晰和實用，因此對於初學山水的人較爲合適。（孫小力）

# 畫繼補遺

〔元〕莊肅

《畫繼補遺》，二卷。元莊肅撰。有清乾隆五十四年（一七八九）海鹽（今屬浙江）黄錫蕃醉經樓刊本和一九六三年人民美術出版社《中國美術論著叢刊》本。

莊肅，生卒年不詳。字恭叔，一作幼恭，號蓼塘，上海縣青龍鎮（今屬上海）人。宋末爲秘書小史，入元家居不仕，大德二年（一二九八）尚存活人世。好收藏，爲當時江南著名收藏家。壯歲以前嗜畫成癖，每見佳畫奇作，不思財力是否允許，傾囊倒篋，必得之而甘心，否則悵然若失，數日不樂，故藏畫極富。明人汪珂玉《珊瑚網》卷二十三載有其藏畫目。亦喜藏書，積至數萬卷，多手鈔本。經史子集、山經地志、醫卜方技、稗官小説，無所不具。其生平事蹟見莊肅自撰《畫繼補遺序》（載本書卷首）和元陶宗儀《輟耕錄》卷二十七《莊蓼塘藏書》。

莊肅自序作於元大德二年立夏日，其時業已成書。然本書明代以前並無正式刊本，以致作者姓名險遭湮滅，元末陶宗儀説：「又有《畫繼補遺》一卷，不知誰所撰。」（《輟耕錄·叙畫》）可見元代傳鈔本可能與清人所見不同。清乾隆五十三年（一七八八）秋，黄錫蕃於查氏顧顧齋借得明人羅鳳鈔本，次年與《英山硯石

圖》合刊爲一册，即今日通行之本。

本書爲續宋人鄧椿《畫繼》而作，屬畫家傳紀類著作。全書分上、下兩卷，卷首有莊肅自序一篇，書後有清乾隆五十四年吾進、黃錫蕃跋文各一篇。

作爲《畫繼》的續集，本書始自南宋紹興（一一三一——一一六二）初年，終於德祐年間（一二七五——一二七六），收錄了這一百四十餘年間的著名畫師八十餘人。其中上卷二十餘人，「載縉紳暨諸僧道士庶」畫家；下卷六十餘人，「載畫院衆工」。南宋有名畫師，已網羅殆盡。

本書雖以記錄生平事蹟爲主，但於畫家優劣，也有所評論。尤其莊肅閱歷較廣，常能結合所見所聞給予評說，故較爲中肯。如謂南宋畫梅名家揚無咎之姪揚季衡，「畫墨梅得家法，又能作水墨翎毛。補之畫梅，須於枝杪作回筆，似有含苞氣象，季衡欠此生意耳。」若無豐富的鑒賞經驗，顯然難有如此真切的品評。又如記畫院畫師李唐：「予家舊有唐畫《胡笳十八拍》，高宗親書劉商辭，每拍留空絹，俾唐圖畫。亦嘗見高宗稱題唐畫《晉文公復國圖》橫卷，有以見高宗雅愛唐畫也。」另外於宋高宗、趙伯駒、蕭照等人，皆能利用家藏畫作給予評說，足以取信於人。

莊肅《自序》說：「第恨炎宋中興以後，畫手率多務工取巧，而行筆傳彩，不逮前人。然姓氏科目，安可廢而不書。矧唐有畫錄、畫品、畫斷，五代有畫補，宋有畫評、畫誌、畫史、畫譜、畫繼，不特徒識姓名，其間亦寓貶奬。」可見莊肅對南宋畫家的總體評價並不高，但又認爲作爲一代畫史，不可有所闕略，因此書中不論身份尊卑，上自帝王，下至皂隸，均予收錄。甚至對曾經流人太行山爲「盜」的蕭照，仍贊其「筆法瀟灑超逸」；謂充當趙伯駒、趙伯驌皂隸的趙大亨和衛松，能摹仿二趙圖寫，足以亂真。當然，書中評價地位卑賤的畫師，字

里行間仍明顯帶有偏見，如評「少爲木工」的李嵩說：「雖通諸科，不備六法。特於界畫人物，粗可觀玩，他無足取。」又論僧法常的畫作說：「枯澹山野，誠非雅玩，僅可僧房道舍，以助清幽耳。」這些評價未必準確。

書中對宋高宗、趙伯駒、趙伯驌、馬和之、李唐、梁楷等著名人物評價頗高，而對當時深得衆人好評的馬遠、夏珪卻不感興趣，甚至極力詆斥。如謂馬遠在自己畫作上僞題其子名字，欲使兒子得到稱譽，而馬遠所畫山水人物，其實並不出色。還抨擊夏珪說：「(夏珪)畫山水人物極俗惡。宋末世道凋喪，人心遷革，珪遂濫得時名，其實無可取，僅可知時代姓名而已。」如此譏嘲，將開創一代畫風的「南宋二大家」說得一無是處，顯然有失公允。

書中較爲注意畫派淵源的叙述，諸如揚補之梅派、趙伯駒、伯驌兄弟及其師徒、李唐弟子、郭熙傳人等等，均給予說明和品評。一方面說明當時門派之分比較明顯，同時也有利於後人加以研究。

由於此書記載較簡，故長期以來不受重視，陶宗儀甚至說它「僅可考閱姓名，無足觀也」(《輟耕錄·叙畫)。其實它並非僅記姓名，而且它追隨鄧椿《畫繼》，使得唐代張彥遠《歷代名畫記》、宋代郭若虛《圖畫見聞誌》和鄧椿的記載有所延續，南宋一百四十餘年間的重要畫家事蹟得以流傳，功不可没。元末夏文彥編撰歷代畫家小傳《圖繪寶鑒》，其中南宋畫家史料，大多採自本書。

本書採輯編排存在錯訛，如蔡肇、趙令穰、趙令松均屬北宋人，卻也納入書中，莊肅《自序》明言「下卷載畫院衆工」，但卷末畢生、馮生諸人，卻又似乎不是畫院中人。不知何故。

清初黃虞稷《千頃堂書目》和清《浙江採集遺書總錄》載有「《畫繼補遺》二卷」，然均謂「明嘉興吳景長」所撰，後者還附有注：「記宋代畫家凡九十九人，元代諸家附焉。」今吳本《畫繼補遺》已無從得見。疑吳本與

莊氏此本並無淵源關係，純屬自撰同名之作，或爲增補莊本而成，亦未可知。

本書因無別本可以對照，故無校勘整理本。今天通行的《中國美術論著叢刊本》，是由黃苗子根據清人黃錫蕃醉經樓刊本標點的，與鄧椿《畫繼》合爲一册。（孫小力）

# 竹譜

〔元〕李衎

《竹譜》，原名《竹譜詳錄》，又名《息齋竹譜》、《李息齋畫竹譜》，十卷（或作一卷、七卷）。元李衎撰寫並繪圖。有《四庫全書》本、《知不足齋叢書》本。

李衎（一二四五——一三二〇），字仲賓，號息齋，薊丘（今北京）人。幼孤貧，青年時代曾在掌管禮樂祭祀事務的太常寺任卑職。元至元十九年（一二八二）任江浙行省左右司員外郎，改江淮省，後召入京城，任都功德使司經歷。元成宗即位之初，李衎以禮部侍郎一職出使安南，回京授嘉興路同知，遷婺州路，擢爲常州路總管。皇慶元年（一三一二），陞任吏部尚書，超拜集賢大學士。致仕後寓居揚州。延祐七年卒，享年七十六。追謚文簡。李衎是元代畫家中官職最高的，與趙孟頫同級。曾奉詔畫宮殿、寺院之壁，頗得褒寵。其畫作今存《修篁樹石圖》、《雙鈎竹石圖》、《墨竹圖》和《沐雨圖》等。生平事跡見元蘇天爵《故集賢大學士光祿大

夫李文簡公神道碑》(《滋溪文稿》卷十)、李衎《竹譜詳錄自序》(《竹譜》卷首)和《新元史》卷一百八十八所載傳文。

李衎一生專工寫竹，既擅長墨竹，亦能畫青綠設色竹。起初學習金代書畫家王庭筠，後又效法北宋文同與南唐李頗。且注重寫實，深入南方竹鄉，觀察各類竹子色彩形態，頗有心得。早年有感於各類《竹譜》記載疏簡不精，試圖撰一部《竹史》，彌補闕憾。然公務繁忙，無暇撰述。晚年查閱衆多方志山經、筆記小說，結合多年閱歷所得，終於在大德三年(一二九九)五十五歲時撰成此書。但他感到仍有不少疏漏，故不敢名「史」，改稱「竹譜詳錄」。

《竹譜》總結闡述前輩畫竹名家的經驗，以及作者自身心得體會與技法，忠實記錄描摹各色竹子形狀、色彩與神態，還論述了畫竹藝術與自然環境的關係。要而言之，「此錄論墨竹之法，與其病，凡竹之別族殊名、奇形詭狀，莫不譜其所自出。」(清・錢曾《讀書敏求記》卷三)

本書卷首有李衎《竹譜詳錄自序》，敘說本書撰寫的緣由與甘苦。卷一起始部份亦爲李衎自述，自述學習畫竹的經歷與體會，以下爲《畫竹譜》，卷二是《墨竹譜》，卷三《竹態譜》，卷四至卷十爲《竹品譜》。

《畫竹譜》主要介紹設色竹的畫法與程序，包括落筆之前畫紙畫絹的處理，以及大體完成後的局部收拾加工。李衎十分重視法度，說：「故學者必自法度中來始得之。畫竹之法：一位置、二描墨、三承染、四設色、五籠套(即收尾處理)。五事殫備而後成竹。粘幀礬絹，本非畫事，苟不得法，雖筆精墨妙，將無所施，故並見附於此。」可見敘述相當週到細緻。尤其「位置」一節，歷述畫竹所忌「十病」，諸如「衝天撞地」、「偏重偏輕」、「前枝後葉」、「對節」、「排竿」等等，既有文字說明，又有插圖補證，令人一目瞭然。而「描墨」一節敘述握筆用

筆法則，又能從意念與理論上强調畫外的功夫：「澄心靜慮，意在筆先，神思專一，不雜不亂，然後落筆。若待設色而後成竹，則無復有畫矣。」後人以爲李衎此書「盡得文湖州不傳之秘」，或許就是説從《竹譜》裏能學到許多有效的方法和法則。

《墨竹譜》論述畫墨竹的技法，包括畫竿、節、枝、葉四部份。此譜亦載於明人吳永所輯《續百川學海》，僞題「管道昇撰」。

《竹態譜》列舉各種竹子名目、不同環境、條件下相應的姿態，以及用筆的方法。李衎以爲：「凡欲畫竹者，先須知其名目，識其態度，然後方論下筆之法。」因此作畫前，須對竹子常態、異態和動態有基本認識，方能由此及彼，繪寫竹子妙趣與神姿。此卷還分別介紹了散生之竹、叢生之竹、筍、常竹、瘁竹、枯竹，以及微風、疾風、乍雨、久雨等各種自然條件下的竹態。其中「筍」還細分爲地生、崖生、半筍，「常竹」細分爲一年、二年、三年、四年期等，皆配有插圖。

《竹品譜》共分全德品、異形品、異色品、神異品、似是而非竹品、有名而非竹品六個小目。所謂「品」，其實指「類」，例如「似是而非竹品」，即指表面似竹，事實上不是竹子的那一類植物。本譜是作者多年辛勤考察的總結和記錄，恰如他在《自序》中所陳述的：「蓋少壯以來王事驅馳，登會稽，涉雲夢，泛三湘，觀九疑，南逾交、廣、北經渭、淇。彼竹之族屬、支庶不一而足，咸得凰窺。」《竹品譜》中著錄的許多奇異珍貴品種，正是李衎歷盡艱辛所得。

本書主要爲學畫竹者撰寫編繪，其功用在於「指點門徑」。就作者本人而言，因爲走過不少彎路，對學畫者的甘苦體會頗深。據李衎本書卷一自述，他年少就喜畫竹，但見過數十人的作品，皆不滿意，「歎息捨去，

不欲觀之」。後來見到王曼慶的「竹」，感覺與衆不同，決意效做。後又得知「曼慶竹」出自其父王庭筠，王庭筠又是師法北宋著名畫師文同的，故對文同極感興趣，卻又險些被贋品所誤。至元二十二年（一二八五）和次年，李衎兩次到杭州，觀賞了數幅文同真跡，並且廣覽唐代王維、蕭悅、釋夢休、南唐李頗、宋黃筌父子、崔白兄弟、吳元瑜等歷代寫竹名家的真跡，悉心揣摸，苦心研究，最終選定以文同和李頗作爲楷模。所謂「著色竹應學習李頗，墨竹當師法文同」的結論，是他數十年探索的體會。本書傳授的技法，主要就是李頗、文同的筆法和他本人的心得，正如他在卷首坦誠所言的那樣：「悉取李頗、文湖州兩家成法，寫予疇昔用力而得之者，與夫命意位置、落筆避忌之類，一一詳疏卷端，無所隱秘。」

元人高克恭曾批評李衎的「竹」：「仲賓寫竹，似而不神。」也有人對《竹譜》表示不滿，說過於講求法則規矩。其實，强調寫實和法度，正是李衎及其《竹譜》的特徵。李衎曾批評放筆縱抹、不求形似的畫法，說：「人徒知畫竹者，不在節節而爲，葉葉而累，抑不思胸中成竹從何而來。慕遠貪高，逾級躐等，放弛情性，東抹西涂，便爲脱去翰墨蹊徑，得乎自然。」李衎認爲，成熟的風格和超脱飄逸的筆法源自嚴謹的規範，遵守法度，或許導致呆板，但對初學者有益無害：「（守法）縱失於拘，久之猶可達於規矩繩墨之外。若遽放逸，則恐不復可入於規矩繩墨，而無所成矣。故學者必自法度中來。」爲了使學畫者對法度有深入認識，本書有譜有圖，精美的插圖使讀者對文字說明增進感性認識，否則，衆多竹子類别、各種形色神態，能及用筆、用墨、用色的技法，缺少圖譜是難以瞭解詳盡的。當然，作者提供這些有文字說明的插圖，就是向初學者提供各種基本法則。

本書除了提供學畫者以畫竹技法之外，還有其他用途，「俾封植長養、灌溉採伐者識其時，制作器用、銓

量才品者審其宜，模寫形容、設色染墨者究其微。由古逮今，博載事辭，積累成編，雅俗兼資，庶幾備方來之傳，補往昔之遺。」（《竹譜詳錄自序》）故栽植竹子、制作竹器之人，亦能從書中覓到許多有用的知識。這是因爲作者原本是打算撰寫《竹史》的，這也是本書與一般繪畫技法籍不同的地方。

總之，本書繼承和發展了文同、蘇軾、李頗等畫竹名家的理論，主張寫實、守法，書中的技法傳授和衆多圖譜對初學者大有裨益。此外，「廣引繁徵、頗稱淹雅」的《竹譜》叙説的有關竹的各種學問，同樣不容忽視。

本書明代流傳的一卷本，係摘抄而成。清乾隆年間修《四庫全書》，從《永樂大典》中採輯著錄此十卷本，才使後人得以窺見全貌。（孫小力）

# 松雪齋集

〔元〕趙孟頫

《松雪齋集》，又名《松雪齋文集》，十卷，外集一卷（或作七卷、十卷，外集與續集各一卷）。元趙孟頫撰。有《四部叢刊》影印元順帝至元五年（一三三九）花溪沈璜刊本、元至正元年（一三四一）建安余氏務本堂刊本和元至正年間（一三四一——一三六八）刊本。

趙孟頫（一二五四——一三二二），字子昂，號松雪道人。宋宗室子弟，五世祖趙秀爲南宋孝宗祖父，賜

第居湖州(今屬浙江)，故爲湖州人。天性聰明，未及冠即試中國子監，然不及出仕而宋亡。元至元二十三年(一二八六)，徵聘入朝，次年授予兵部郎中，四年後改任集賢直學士，曾參予修訂《世祖實錄》和金書《大藏經》，任江浙儒學提舉，官至翰林學士承旨。延祐六年(一三一九)請老歸。至治二年卒，追封魏國公，謚文敏。

孟頫父親喜好書畫，收藏甚富，孟頫自幼受此熏陶，書畫造詣極高。所畫山水、人物、鞍馬、花鳥皆佳，尤其墨竹和鞍馬出類拔萃。他主張學習五代、北宋法度，變革南宋院體格調，用飛白畫石，以書法筆意寫竹，開創了元代新鮮的畫風。書法亦令人歎絕，篆、籀、隸、草、行、楷，樣樣精妙，所書碑版很多，人稱「趙體」。此外，對音樂、篆刻、古器物鑒定等諸方面都堪稱行家。傳世畫跡有《重江疊嶂圖》、《鵲華秋色》、《秋郊飲馬圖》等。其著述另有《玄元十子圖》。弟子楊載所輯《松雪齋談錄》二卷已佚。其生平迹見《松雪齋集》卷末楊載《趙公行狀》、元歐陽玄《圭齋文集》卷九《趙文敏公神道碑》和《元史》本傳。

趙孟頫生前將所撰詩文自編爲《松雪齋文集》，然未刊行，逝世後由其次子趙雍分類編排整理並保存。元順帝至元五年(一三三九)，沈璜借趙雍藏本，校正後鏤板刊行。

本書收有孟頫所撰詩文五百餘篇，按文體分類編排，卷一爲賦，卷二、卷三古詩，卷四、卷五律詩和絕句，卷六雜著和序，卷七至卷九記、碑志，卷十制、批答、策題、贊、銘、題跋和樂府。外集又有諸體文字十九篇。卷首有《謚文》一篇、戴表元大德二年(一二九八)序文和何貞立至元五年(一三三九)序文各一篇，書後附至治二年(一三二二)楊載《趙公行狀》一篇。

趙孟頫博學多才，超凡絕倫，元仁宗曾極力稱賞：「(孟頫)有人所不及者數事，帝王苗裔，一也；狀貌眎麗，二也；博學多聞知，三也；操履純正，四也；文詞高古，五也；書畫絕倫，六也；旁通佛老之旨，造詣玄微，七

也。」(見《行狀》)因此，趙孟頫的藝術視角較開闊，論畫不爲繪畫所拘，經常能從其他藝術領域旁敲側擊地窺探繪畫奧秘，甚至高屋建瓴，從整體上把握文藝方向。

趙孟頫認爲文藝應當復古，無論詩文、書法，還是繪畫，都應學習古人的筆法，追求古人的筆意。他以爲學文當以《六經》爲師，學詩亦應遵守古法：「蓋今之詩雖非古之詩，而六義則不能盡廢。由是推之，則今之詩猶古之詩。」(卷六《南山樵吟序》)論治印，他推崇「漢、魏而下典刑質樸之意」，主張「異於流俗，以求合乎古者」。(卷六《印史序》)論樂器，他重視琴，「琴也者，上古之器也。所以謂上古之器者，非謂其存上古之制也，存上古之聲也」(卷六《琴原》)，因此强調正聲。至於繪畫，他認爲作畫貴有古意，假如古意缺乏，畫面再精巧，也稱不上好畫。他曾極力貶低宋代人物畫，自稱刻意學唐人，試圖盡棄宋人筆墨，但對金人王庭筠爲老父所作肖像卻贊不絕口，不僅因爲王庭筠是寫竹名家，關鍵是此圖富有古意：「茁人紫霞衣，危坐古松間。玉色映流水，不動如丘山。平生黃華老，得意每相關。九原如可作，與君相對閑。」(卷三《題黃華爲其父寫真》)可見意境的復古，趙孟頫認爲至關重要。

其次，趙孟頫以爲作畫和寫詩一樣，主要功用並非狀物描景，而是抒情寄興。他說：「夫鳥獸草木，皆所寄興；風雲月露，非止於咏物。」(卷六《南山樵吟序》)他對李衎的竹情有獨鍾，因爲他知曉李衎寫竹富有深意；野竹屈抑，表示其託根不得所願；青竹高聳，象徵此君自有高節。(卷五《題李仲賓野竹圖》、《題仲賓竹》)孟頫曾以畫馬享譽當世，各種栩栩如生的駿馬圖，其實常常隱寓着他的豪氣或感慨。(見卷四《燕脂驄圖歌》)他在寄贈友人的畫卷上題詩說：「故人贈我江南句，飛盡梅花我未歸。欲寄相思無別語，一枝寒玉澹春暉。」(卷六《題所畫梅竹贈石民瞻》之一)畫以寫情，他不僅極力提倡，而且始終實踐。

其次，趙孟頫不將書畫視作小技，而是看成應該畢生付出努力的事業，使它不僅享譽當代，而且留傳後世。六十三歲時，他在《自警》詩中述其志向：「齒豁頭童六十三，一生事事總堪慚。唯餘筆硯情猶在，留與人間作笑談。」在《題蒼林疊岫圖》中又說：「桑苧未成鴻漸隱，丹青聊作虎頭癡。久知圖畫非兒戲，到處雲山是我師。」可見他在學習古人筆法的同時，也向大自然探尋繪畫的奧秘，爲的是要像晉人顧愷之一樣醉心於丹青，並且永垂不朽。

本書還收錄了許多題畫詩跋，從中可以了解趙孟頫作畫時的心態、他對前輩名作和同時代畫師作品的評判鑒賞，以及他與同時畫師的交往情況。例如，孟頫曾師法董源筆法，因此對董源的山水畫感悟頗深，這一切往往凝聚於他題在董源畫作的詩文中。他與畫友錢舜舉、高克恭、李衎等人的交往，題畫詩中都有反映。

對於繪畫，趙孟頫沒有專門的理論著述，所有觀點或見解，均散見於各體文字之中。遺憾的是，他的許多極有價值的題跋，本書未能收錄，散見於後世各種書畫錄著作。尚待全面網羅，精心修訂，成一全編。

有關趙孟頫生平及其書畫理論的研究著作主要有伍蠡甫的《趙孟頫》，載於《伍蠡甫藝術美學文集》，復旦大學出版社一九八六年出版。（孫小力）

# 寫山水訣

〔元〕 黃公望

《寫山水訣》，又名《大癡畫訣》，一卷。元黃公望撰。有清光緒二十六年（一九〇〇）徐文清輯《清瘦閣讀畫十八種》叢刊本，又有民國二十六年（一九三七）北平中華印書局排印於海晏輯《畫論叢刊》本。

黃公望（一二六九——一三五四），字子久，號一峰、大癡道人，晚年號井西道人。本姓陸，名堅，世居平江常熟（今屬江蘇），幼年出繼永嘉（今屬浙江）黃氏。黃氏年九十得子，於是有「黃公望子久矣」之語，並改姓易名。公望幼有神童之稱，博聞强記，經史百家之學，無不通曉。元貞（一二九五——一二九七）初年，聘爲浙西憲司掾，以經理錢糧獲罪，免職。延祐年間（一三一四——一三二〇）游於京師，任御史臺察院掾，忤權豪下獄。出獄遂不復爲官，入「全真教」，黃冠野服，往來吳中、杭州諸地，賣卜爲生。黃公望通曉音律，詩詞散曲，無一不佳，尤其擅畫山水，師法五代董源、巨然，又能悉心揣摩自然山水，寫生不倦，自成一家，爲元季畫家之冠，與吳鎮、倪瓚、王蒙合稱「元四大家」。公望所撰詞曲大多散佚，略存一二，散見於後人編選的詞曲集中。詩有《大癡道人集》，多爲題畫之作，載於清初顧嗣立編《元詩選》二集。又有《紙舟先生全真直指》、《抱一子三峰老人丹訣》、《抱一函三秘訣》，題作「元黃公望傳」。畫作留存至今的有《富春山居圖》、《天池石

壁圖》等十餘件。生平事跡見元鍾嗣成《錄鬼簿》下、楊維禎《西湖竹枝詞》、夏文彥《圖繪寶鑒》卷五、陶宗儀《輟耕錄》卷八和明王鏊《姑蘇志》卷五十六所載小傳。

本訣共三十則，主要論述山水畫技法，包括山水樹石的用筆、用墨、皴法、着色與佈景等。其一生經驗與學問，皆存此中。元代末年，陶宗儀於《輟耕錄》中全文轉載，此訣始廣爲人知。

全書爲札記式的信筆記錄，隨感而發，未作歸納分類。今試作分析，大致可分爲五個方面：

一是立意。書中强調畫山水需於落筆前有完整的構思，應力求表現一個主題，若祇爲畫山水而畫山水，即無意趣。「或畫山水一幅，先立題目，然後著筆。若無題目，便不成畫。」又說：「先命題目，此爲之上品。古人作畫，胸次寬闊，佈景自然。合古人意趣，畫法盡矣。」還提出用象徵筆法表現山水畫的深層意境，如畫松樹不露根，隱喻有德之人甘願退隱或不受重用；雜樹崢嶸，則表示卑鄙小人猖獗一時。

二是合理。作畫須符合常理，不能隨心所慾違背自然法則。「作畫祇是個理字最緊要。吳融詩云：良工善得丹青理。」因此，小到一樹一石，大至四季景色，都應如實表現。如春天萬物發生，夏季樹木繁冗，秋天萬象肅殺，冬季則給人烟雲黯淡和天色模糊的感覺。

三爲風格。公望以爲作畫須有士人氣，要表現超脱峻拔的高風，決不能俗。「作畫大要去邪、甜、俗、賴四個字。」如畫一窠一石，逸墨撇脱，揮灑自如，就有士人家風。筆墨累贅，過於工緻，則流於畫工匠氣。

四是技法介紹，諸如樹、石、山、水的用筆、用墨和設色，其中不乏經驗之談：「遠水無灣，遠人無目」；「山水中唯水口最難畫。」此外，山的三遠、石的形象，樹的身分，以及風雨欲來的夏山、白雪迷漫的冬景，具體畫法書中都有介紹。黃公望尤其重視山水畫的「生氣」，建議在山坡中安置房舍，河流中點綴小艇，另外山

下的水潭亦不容忽視，謂潭週若以樹木簇擁，「生意」頓現。書中還分析了前輩名家的用筆用墨，說衆人效仿董源、李成筆法，卻不知董、李二人所畫樹石各不相似，學習時應對照區別，尋找特徵，畫技才有長進。董源麻皮皴的山石和李成的濕厚畫法，作者也有具體闡述。這種個例的細膩分析，對學畫、對鑒賞都有幫助。

五是提倡寫生。學畫者「皮袋中置描筆在內，或於好景處見樹有怪異，便當模寫記之」。董源畫山，坡腳多有碎石，山中常見雲氣，這是金陵山景的真實寫照。黃公望本人也常終日枯坐於荒山亂石和叢木深篠之中，認真揣摸山色景致的微細變化。大自然千姿百態，還能激發想象，幫助畫家創造高於現實的藝術形象，按黃公望的說法：「(自然景色)分外有發生之意。」例如登樓仰望，天上空闊處翻騰舒卷的雲圖就像山頭的景物，北宋名家李成、郭熙，就皆用畫雲法畫山石，「郭熙畫石如雲，古人云天開圖畫者，是也。」寫生也提供了練筆機會，「(作畫)大概與寫字一般，以熟爲妙。」熟能生巧，畫山水尤其需要巧妙構思和隨機應變，大量寫生可以積累素材，是必不可少的學畫手段。

此外，本書還介紹了絹和紙的不同特點，特別說明了絹的處理方法。

本訣剛一問世，即獲得世人青睞。明代中期以後，隨着沈周、文徵明等吳派山水畫家的崛起，他們的好惡也影響了當時的風氣，黃氏山水更爲風靡。特別是晚明董其昌等人提出「畫分南北宗」，以爲「元四家」是文人畫嫡傳，上接董源、巨然和米芾父子，下啓沈周和文徵明。一直到清代，「元四家」聲名始終不衰。而元四大家中，吳鎮、倪瓚和王蒙都沒有專門的山水畫技法理論著述傳世，因此本書顯得彌足珍貴。

就立論而言，黃公望以前，專論山水畫的重要著作有宋人韓拙《山水純全集》和郭熙《林泉高致集》，然韓、郭二書皆强調法度規矩，本書則提倡「士人家風」，主張「立意」，正由於此，本書才受到文人畫家的高度

評價。

有關黃公望生平及其藝術的研究著作主要有：今人孫楷第《元曲家考略》乙稿《黃子久》和一九七四年臺灣中國文化學院藝術研究所蔡長盛撰寫的《黃公望的生平和藝術》、美國普林斯頓大學韓莊(John Hay)一九七八年撰寫的《論黃公望》。（孫小力）

# 文湖州竹派

〔元〕吳鎮

《文湖州竹派》，又名《竹派》，一卷。元吳鎮撰。有明人馮可賓輯《寶顏堂秘笈》本，以上三本皆題「明釋蓮儒撰」。又有清人曹溶輯、道光十一年(一八三一)排印的《學海類編》本。

吳鎮(一二八〇——一三五四)，字仲圭，號梅花道人、梅沙彌、梅花庵主等。嘉興(今屬浙江省)人。飽讀詩書，不求聞達。曾於村塾授學爲生，亦曾往來於杭州、嘉興諸地，賣卜糊口。一生清貧，然所居之處遍植梅花，賞梅賦詩作畫以自適。相傳吳鎮曾與畫師盛懋爲鄰，盛懋名盛於世，四方攜金帛前來求畫者衆多，吳鎮門前卻無人問津。吳鎮妻不免譏嘲，吳鎮並不氣餒，數十年後，果然聲譽鵲起。吳鎮擅長山水、墨竹，詩、文、書亦佳，每作畫，喜題文字，有詩、書、畫「三絶」之妙。傳世畫迹有《秋江漁隱圖》、《漁父圖》、《嘉禾八景

圖》等，筆法質樸瀟灑，隨意變化。其畫風在明、清兩代影響很大，被尊稱爲「元四大家」之一，尤其明人沈周、文徵明、董其昌等，對他十分推崇。其著述另存《墨竹譜》一卷（文字不多，有圖二十幅）、《梅花道人遺墨》二卷。生平事迹見元夏文彥《圖繪寶鑒》卷五、明趙文華《嘉興府圖記》卷二十、明徐學聚《兩浙名賢錄》卷四十四和清顧嗣立《元詩選》二集。

本書屬傳記類著作。「文湖州」指北宋書畫名家文同，文同精於畫竹，爲後人所倣效，本書即搜集了宋、元兩代學習文同而又卓有成就的二十五位畫家的生平事迹，以小傳形式彙編成册。由於都以文同爲師，又皆以繪竹見長，故稱「竹派」。

本書記載較簡，有關生平事迹往往僅著錄姓名，字號、籍貫、官職而已，至於藝術師承、風格造詣等等，或詳或略，視需要而定。例如蘇軾，或許由於蘇軾與文同的中表親戚關係、蘇軾的生平事迹等世人皆已熟知，故未多費筆墨，而文同的入室弟子程堂，或許知之甚少，故鋪叙較多。

也許因爲吳鎮本身是一個民間畫師的緣故，書中比較重視那些名聲不大的畫師，如黃彝、文氏、李氏、程堂等，都是在歷代畫史著作中被忽視的，而本書叙述相對那些名家來說，反而更爲細緻和生動，從中可以窺見作者偏重無名畫師的心態。

本書傳主，包括文湖州的嫡親、友人、學生、再傳弟子和那些純粹從其傳世畫迹中摸索技巧的畫家。書中羅列了許多文同親友中的繪畫人才，如文氏，是文同第三女，張昌嗣，文同外孫，黃斌老和黃彝，文同妻侄，程堂，文同入室弟子。可見吳鎮比較重視宗匠門户的獨特技法和風格，書中提到秘訣傳授，正是爲了强調家傳的魅力。本書對傳主繪畫風格和特色叙述很少，一般僅説明淵源所自，只是少許較爲特殊的人物，才

述及性格特點或風格特徵。例如張昌嗣與衆不同，故特意介紹說：「(昌嗣)筆法既有所受，每作竹必乘醉大呼，然後落筆。」又如蘇軾，所畫竹石爲後人典範，故不能不介紹他的特色。」(蘇軾)作成林竹甚精。作枯木，枝干虬屈無端，石皴硬，亦怪怪奇奇無端，如其胸中盤鬱也。」

本書明刊本多題作「明釋蓮儒撰」，故有人認爲此書非吳鎮所作。據我考察，即使本書不是出自吳鎮筆下，也決非明人著述。試以書中有關文字和元末撰成的《圖繪寶鑒》作一比較：

夏文彥《圖繪寶鑑》中「程堂」小傳曰：「程堂，字公明，眉人。善畫墨竹，宗文湖州。好畫鳳尾竹，其梢極重，作迴旋之勢，而枝葉不失向背。尤善寫園蔬，極佳。」本書則曰：「程堂，字公明，眉人。舉進士，爲駕部郎中。善畫墨竹，宗派湖州，出湖州之門者，獨公明入室也。好畫鳳尾竹，其梢極重，作迴旋之勢，而枝葉不失向背。又登峨眉山，見菩薩竹，有結花於節外之枝者，茸密如裘，即寫其形於中峰乾明寺僧堂壁間，儼如生也。又象耳山有《苦竹》、《紫竹》、《風竹》、《雨竹》，好事者已刻之石。成都笮橋觀音院，亦有所畫竹，且題絕句云：『無姓無名逼夜來，院僧根問苦相猜。攜燈笑指屏間竹，記得當年自手栽。』又作園蔬。嘗見《紫芬》、《紫茄》二軸，奪真也。」可見本書記載較充實，《圖繪寶鑒》所載，似經摘取剪裁而成。又如「盛昭」一條，本書曰：「盛昭，字克明，揚州人。竹石師文湖州。僑寓嘉興，與余比鄰而居，最稱莫逆。」《圖繪寶鑒》則將「僑寓嘉興」以下三句刪去。本書所載元代畫家，其中不少人如李衎、周堯敏等，傳文與《圖繪寶鑒》完全一樣。《圖繪寶鑒》是鈔撮衆書而成的，顯然也參考了此書。此外，本書所記周堯敏、姚雪心、盛昭、蘇大年、李衎父子等，或者家居浙東，或者僑寓、客游錢唐周圍，均是吳鎮身邊人物。說本書是後人托名之作，顯然證據不足。

（孫小力）

# 梅花道人遺墨

〔元〕吳鎮

《梅花道人遺墨》，又名《梅道人遺墨》，二卷，（或作一卷）元吳鎮撰。通行本有《四庫全書》本、《嘯園叢書》本和《美術叢書》本。

吳鎮詩文生前未曾結集梓行，故大多散佚不存。明代末年，其鄉人錢棻搜羅吳鎮書畫墨蹟，抄錄薈萃成編，即爲本書。

本書卷首附有錢棻序文和《梅花道人本傳》。正文二卷按文體分類編排，依次爲詩、詞、偈和題跋。計凡五古三首，七古七首，五律一首，七律三首，四言一首，五絶三十二首，七絶二十一首。以上爲上卷。下卷有詞十三首，偈三首和題跋十九篇。

吳鎮作畫喜題文字，生前即以詩、書、畫「三絶」享譽當世。從這些題詩跋語中，後人可以窺見其涉足的繪畫領域、學畫作畫的心得和部份繪畫理論。

吳鎮工於墨竹、山水、梅、石、蘭和菜等繪畫題材，尤以墨竹見長，故書中有關墨竹的記載最夥。卷下《竹譜》曰：「墨竹位置，如畫榦、節、枝、葉四者，若不由規矩，徒費工夫，終不能成畫。濡墨有淺深，下筆有輕重。

逆順往來，須知去就，濃淡粗細，便見榮枯。仍要葉葉著枝，枝枝著節。山谷云：「生枝不應節，亂葉無所歸」。使筆筆有生意，面面得自然，四向團欒，枝葉活動，方爲成竹。」以凝練的語言，概括了墨竹成功的秘訣，在於幹、節、枝、葉的位置、用筆和用墨。另外，他還略述了畫墨竹常犯的毛病、疊葉的畫法與禁忌等等。

吳鎮以爲：「墨竹雖一藝，而欲精之，非心力之到者不能。」（卷下《竹譜跋》）學者若欲超凡入聖，脫去工匠氣息，須先得成竹於胸中。然吳鎮尤其厭惡那些慕遠覓高，踰級躐等，放馳性情，東抹西塗的畫法，他强調學習墨竹，應當遵守法度，必先有法，然後才能棄法。「故當一節一葉，措意法度之中，時習不怠，真積力久」，而後才能「脫去翰墨蹊徑，得乎自然」，「故學者必自法度中來始得」（卷下《竹卷跋》）。吳鎮《竹譜》，受本朝李衎《息齋竹譜》啓發，專爲初學者撰寫，其特點在於注重講授的形象性，故文字極簡，專以圖譜說明。吳鎮認爲，學習墨竹最爲直截有效的方法是揣摸效仿前輩名家的真迹，例如學習堪稱「古今一人」的文與可。然而文與可真迹稀少，世上流傳多爲贋品，吳鎮此譜，凝聚了他數十年畫竹的功力，自稱能略得文與可之竹法竹趣，初學者由此入手，可不致爲贋品所誤。

吳鎮布衣終身，生平事迹後人知之甚少，作爲後世享有盛名的「元四大家」之一，其藝術生涯頗受關注。本書作爲了解吳鎮生平的第一手資料，其中透露了不少吳鎮作畫學畫的經歷。例如墨竹，除了文與可外，他臨摹蘇東坡的石刻，觀賞李息齋的墨迹，特別是他和高克恭的淵源關係，值得重視。他說：「古今墨竹雖多，而超凡入聖脫去工匠氣者，惟宋之文湖州一人而已。近世高尚書彥敬甚得法，余得其指教甚多。此譜（即其《竹譜》）一一推廣其法也。」可見吳鎮墨竹，雖上溯文與可，實得力於高克恭爲多。此外，於董元山水，他亦用心臨摹，贊爲「筆法蒼勁，世所罕見。」

吳鎮題詩跋語，重在發掘畫面意境，或袒露其胸中感慨，集中展現了元代繪畫高度文學化的傾向。本書所收俱爲其題畫之作，少則兩句，多則洋洋灑灑一百餘言，精妙之語隨處可見。如他嘗謂寫竹乃陶寫性情之手段，故其題竹詩曰：「動輒長吟靜即思，鏡中漸見鬢絲絲。心中有箇不平事，盡寄縱橫竹幾枝。」其《寫菜》詩曰：「菜葉闌干長，花開黃金細。直須咬到根，方識淡中味。」詩意雋永，頗耐人尋味，難怪明人曾熱衷效倣吳鎮詩畫，吳門畫派代表人物沈周晚年尤其醉心於吳鎮。明季陳繼儒曰：「梅花和尚寫《竹譜》二十幅，在項又新家。其中草草跋語，皆得畫竹篠法，而畫竹又帶草書法。」（《太平清話》卷一）可見吳鎮從題材到形式的選擇，均切合後世文人畫師的口味。

本書之整理結集，距吳鎮的時代已有數百年之久，故難免疏漏舛誤。《四庫總目提要》已指出書中有所誤收，如將吳鎮書寫的鮮于樞詩作，當作吳鎮的詩收集子。然《四庫總目提要》單純從所謂題材的荒謬、用詞的庸俗等斷言《沁園春、題畫骷髏》和《題句》等皆屬僞作，則證據不足，失之武斷。須知早在元初，吳興錢選所作《錦灰堆》即以垃圾入畫，元人荒誕滑稽的創作傾向，常常是正統的清人難以想像的。不過以錢棨一人之力，確實難以將吳鎮詩文盡數網羅。吳鎮作畫，多有題記，其詩文全編尚待今人精心搜集整理。（孫小力）

# 竹齋詩集

〔元〕王冕

《竹齋詩集》三卷，續集一卷，附錄一卷。元王冕撰。有《四庫全書》本。又有清抄本，系清人所輯，附有補遺一卷。

王冕（？——一三五九），字元章，號煮石山農，飯牛翁、會稽外史、梅華屋主等。諸暨（今屬浙江）人。幼年家貧，牧牛爲生，然讀書尤勤。早年有用世志，出游北上。抵大都（今北京），士大夫爭相稱譽薦舉，然未見用。至正八年（一三四八）南歸，游東南諸地，與名士顧瑛、楊維禎、鄭元祐等交往酬唱，聲名鵲起。不久返鄉，隱居讀書，授學爲生。至正十九年（一三五九），朱元璋屬將胡大海率部攻克諸暨，王冕爲朱元璋出謀劃策，望天下太平，早日一統。不久突然病逝。

王冕詩畫俱佳，詩風猶如其爲人：澹泊超逸，遒勁孤傲。繪畫精於花卉，尤善畫梅。曾在其隱居地九里山種梅千株，朝夕相伴，故妙得梅花神韻，以胭脂作設骨體自王冕始。又精於治印，首先采用花乳石作印章材料，可謂中國篆刻史上一大功臣。其著述另有《梅譜》傳世。生平事跡主要見於元人韓性《竹齋記》（載中華書局影印《永樂大典》卷二五四〇），明人宋濂《王冕傳》（《宋文憲公全集》卷二七）、張辰《王冕傳》（《竹齋

詩集》卷首)、清朱彝尊《王冕傳》(《曝書亭集》卷六四)和《明史》本傳。

《竹齋詩集》正集三卷由王冕之子王周編定。據呂升《故山樵王先生行狀》,知王周於明永樂五年(一四〇七)謝世,可見正集在此之前已經成書。續集、附錄各一卷,是王冕外孫駱居敬所輯。《四庫全書》所收即上述五卷本。其後,清無名氏輯補遺一卷,載於嘉惠堂丁氏所藏清抄本《竹齋詩集》。

本書前三卷爲詩。「續集」兼收雜文與詩,其中詩歌均屬王冕自題畫梅之作。「附錄」乃呂升所撰王周行狀。「補遺」則是從《元詩選》、《玉山草堂雅集》等詩歌總集中輯佚而成。卷首除了宋濂、張辰所撰《王冕傳》各一篇,又有劉基《王元章詩集序》。

雖然王冕不是收藏家,但他閱歷頗廣,書中收錄的大量題畫詩文,忠實地記載了他對前輩畫師畫作的看法和對當代畫壇的印像,我們從中可以了解他的繪畫觀,他的好惡,以及他書畫同道的狀況。

如卷三《宣和殿畫山水鴨鷁圖》、《宣和殿畫驢圖》反映了宋代院畫面貌,卷一《題米元暉畫》、卷三《松雪畫馬圖》、《趙千里夜潮圖》、《題溫日觀蒲萄》、《息齋雙竹圖》、補遺《題巨然畫》等則以文字表現了米友仁、趙孟頫、趙伯駒、溫日觀、李衎、僧巨然等著名畫師的作品,同時也作出了自己的評價。在《題溫日觀蒲萄》這首詩中,他繪形繪影地描畫了作品中採用的技法和風格,同時又用生動酣暢的語言頌揚了溫日觀——這位元初和尚畫家的風範,吐露了仰慕之情:「日觀大士道眼空,佯狂自喚溫相公。浩然之氣塞天地,書法悟人蒲萄宮。有時潑墨動江浦,叱喝怒罵生風雨。草聖絕倒張伯英,春蚓秋蛇何足數?……祇今相去數十年,看書看畫心茫然。安得美酒三百船,與君大醉西湖天!」由此可見趙孟頫力倡的「書畫同法」當時並非僅此一家的絕唱,而是有廣泛基礎的,就連僧人也自覺地在加以運用。

又如卷一《挽吳孟思》、卷三《曹雲西畫山水圖》、《贈寫照陳肖堂》、《贈楊仲開畫圖引》、《柯博士畫竹》、《明上人畫蘭圖》、《題金禹瑞畫松圖》、《司馬氏藏唐子華山水扇畫》等，反映元季畫壇尤其兩浙畫家畫作的成就，包括他的交游情況和共同崇尚的畫風。如卷三《衛生畫山水》詩說：「國朝畫手不可數，神妙獨數高尚書。尚書意匠悟二米，筆力固與常人殊。……於今絕響三十年，尚書筆法誰能傳？片藤尺素不易得，使我感慨心茫然。吳興老趙薊丘李，兩地清風俱委靡。」以王冕爲代表的元季文人畫師顯然對元初山水畫家高克恭和北宋米芾父子的畫風情有獨鍾，其中師承和淵源關係值得進一步探究。

題畫詩文作品還集中展示了王冕的繪畫風格、題材和審美情趣。例如他曾作畫《梅花屋》，並在圖上賦詩作跋，跋文曰：「飯牛翁即煮石道者。閑散大夫，新除也。山農，近日號。老邨、南園種菜時稱呼。元章字，冕名，王姓。今年老，異於上年。鬚髮皆白，腳病，行不得。不會奔趨，不能諂佞，不會詭詐，不能干祿仕，終日忍饑過。畫梅作詩，讀書寫字，遣興而已。自喝曰：『既無知己，何必多言！』呵呵！」（此跋文採自《鐵網珊瑚》。《四庫》本僅錄詩，且題爲《九里山中》。）可見無論寫詩，還是作畫，王冕認爲都是自怡自樂或抒情遣興的手段，正所謂「寫梅作詩，其來一也，名之雖異，意趣實同」，「畫之得意，猶詩之得句，有喜樂憂愁而得之者，有感慨憤怒而得之者，此皆一時之興耳」。（《梅譜》，載《永樂大典》卷二八一二。）此外，這跋文洋洋灑灑一百餘言，嬉笑怒罵，酣暢淋漓，反映了元季江浙文人敢笑敢怒、滑稽幽默的風格，實爲難得。雖說元季文人畫家在畫上題詩作跋已成爲風氣，但大多較爲規矩，如此行文自由別致的還不曾見到，由此可見王冕的創新意識。

王冕以畫梅著稱，本書續集和補遺集中採錄了大量自題畫梅詩作，甚至分成「素梅」、「墨梅」、「紅梅」等

類別，便於讀者揣摸欣賞。我們從中可以窺見王冕的愛梅情結，其根緣在於以梅花自比自況。或以道傍野梅比作不受賞識的人材：「繡衣驄馬金陵道，誰把梅花仔細看？」（卷一《偶書》）或用深山素梅表示自己的困窘：「嗟哉梅花太清苦，不與杏桃同媚嫵。」（卷三《題墨梅送宋太守之山東運使》）至於那首著名的《墨梅》詩：「我家洗研池邊樹，朵朵花開淡墨痕。不要人誇好顏色，只留清氣滿柴門。」（續集）更是生動展示了他的人格和畫風。

其實，不僅是畫梅，王冕筆下的許多形象都含有深層蘊味。他畫自家的老貓，是感嘆自身的孤獨困苦（卷二《畫貓圖》）；他畫湖畔的漁夫，是謳歌貫酸齋拋棄富貴甘願窮隱的壯舉（卷三《蘆花道人換被圖》）；他畫江南秀美的山河，是因爲身居繁華京師而懷念家鄉的清逸（卷一《山水圖》）；他畫醉酒的隱士，是譏諷屈原等人愛國憂民的徒勞（卷一《醉賢圖》）……畫面難以表現的，就在題跋中肆意吐露。那麼，這些題畫詩文都有助於我們完整深刻地認識王冕其人其畫，有助於了解元季文人畫師的創作手法和習慣。

本書尚無完整的校點整理本。上海古籍出版社一九九〇年十二月出版的《全明詩》第一册（全明詩編纂委員會編），收有王冕現存全部詩作。此本以嘉惠堂丁氏原藏清抄本爲底本，並據《四庫全書》本和顧嗣立《元詩選》等校補，較爲精善。（孫小力）

# 東維子文集

〔元〕楊維禎

《東維子文集》，又名《東維子集》，三十卷，附錄一卷。元楊維禎撰。有《四庫全書》本、《四部叢刊》本。

楊維禎（一二九六——一三七〇），字廉夫，別號衆多，鐵崖、鐵笛道人、鐵冠長老、抱遺道人和東維子等較著名。諸暨（今屬浙江）人。楊維禎是元季著名詩文作家、書法家和書畫鑒賞大師。元泰定四年（一三二七）三十二歲時中進士，任浙江天臺縣尹，得罪豪强免官，數年後轉任錢清鹽場司令。父卒，回鄉守喪，後補官不成，遂攜妻兒浪跡江浙諸地，授學爲生。至正十年（一三五〇）以友人薦舉得官，官至江西等處儒學提舉，然因戰亂，未赴任，徙家松江，退隱逍遥。明洪武三年（一三七〇），朝廷聘至京師修禮樂書，數月後肺疾發作病逝。楊維禎擅長詩文，詩文風格迥異，文章樸實，詩風奇崛。提倡以情爲詩，且極力奬掖後進，故以鐵崖派領袖著稱。他又精於鑒賞，爲前代名家珍跡和同時書畫作品所撰題跋極多，不時染翰揮灑，尤以行書被後人稱道。其著述據宋濂墓誌記載，多達數百卷，今存另有《鐵崖文集》、《麗則遺音》、《鐵崖先生古樂府》、《鐵崖先生復古詩集》、《鐵崖先生古樂府補》、《鐵崖先生詩集》等，諸本多有重復。其生平事跡見宋濂所撰墓誌銘（載《宋學士文集、鑾坡後集》卷六），以及其門生貝瓊《鐵崖先生傳》（載《清江文集》卷二）、《明史、文苑

傳》。

本書是明初由鐵崖弟子整理而成的，是鐵崖部分詩文的彙編。按文體分類編排，卷一至卷十一是「序」，卷十二至二十一「記」，卷二十二「誌」，卷二十三至二十六「碑銘文」，卷二十七「書」、「說」、「論」，卷二十八「傳」，卷二十九、三十爲「歌」、「詩」、「雜文」。卷三十一是「附錄」，收有楊維禎門生和友人所撰詩文。書前有明人松江孫承序文一篇，書後載萬曆十七年（一五八九）王俞於本書梓行之時所撰跋文。

楊維禎有關書畫藝術的理論觀點，散見於詩文中間，至今尚未認真搜羅整理，甚至也還沒有一部較爲完備的楊維禎詩文全集。其佚文散篇，在明清年間編撰的書畫錄、金石文字記和地方誌中還有不少。不過，《東維子集》畢竟是目前收錄鐵崖作品最多的一部文集，從中探討其藝術理論，雖難免疏漏，但仍能獲得大概認識。

首先，楊維禎强調「書畫同一」，認爲文人士夫工於繪畫，必然擅長書法，因爲繪畫技法其實淵源或借用於書法的技巧法則。值得注意的是，楊維禎强調書法對於繪畫的重要性，並非祇是主張採用書法用筆作畫，而是强調繪畫作品應蘊含文人氣質。楊維禎認爲，愚人庸夫不可能有優秀畫作，因爲他們缺乏包括書法造詣、文學修養在內的文化素質，因爲他們不懂得鑒賞，「故能詩者必知畫，而能畫者多知詩，由其道無二致也。」也就是說，有文學修養的人必然懂畫，而真正善畫者也應具有文學素養，文化素養的高低，是創作優秀繪畫作品的關鍵。（參見卷十一《無聲詩意序》、《圖繪寶鑒序》）由此可見楊維禎的文人畫理論是較深入的。

其次，繪畫需要天資。文化素養固然重要，但具有良好素養的人並不一定能創作神妙佳作：「畫之積習雖有譜格，而神妙之品出於天質者，殆不可以譜格而得也。故畫品優劣關於人品之高下，無論侯王貴戚、軒

冕才賢、山林道釋、世胄女婦，苟有天質超凡入聖，即可冠當代而名後世矣。其不然者，或事模擬，雖入譜格，而自家所得於心傳神領者則蔑矣。」（《圖繪寶鑒序》）也就是說，只要有天賦，能夠表現心性，不論是哪個階層，從事何種職業的人士，都能繪出名品佳構。將帝王貴戚和道釋女婦等同看待，承認下層人物也有繪畫天賦，强調繪畫的優劣取決於作者的悟性，這和前面所述文化素養並不矛盾，因爲楊維禎始終認爲：文藝首先應該是傳達心聲的產物。

三是學習古人。和「學古復古」的文學主張一致，楊維禎認爲書畫也應效法古人，由宋而唐，由唐而晉而魏，努力尋根溯源，上求古代英傑創造的法則。然而這種學習，不是僅僅刻意摹仿名家筆墨，也不是絕對遵從畫譜畫格，而是首先遵循古人不假雕飾、傳達自我心性的藝術原則。他說：「詩者，心聲；畫者，心畫，二者同體也。」（《無聲詩意序》）詩以表情，畫以寫心，楊維禎尤其推崇晉代畫師顧愷之，因爲他的畫不僅傳形，而且傳神。當然，傳神沒有一定的譜格，楊維禎說，顧愷之爲裴叔則臉頰添三毫，將謝幼輿畫在巖石中間，看似隨心所慾，其實在探索傳神的藝術奧秘。（卷十一《送寫神葉清友序》）

此外，本書還有一些篇章涉及書畫材料，如卷九《送墨生沈裕序》，清晰而又簡略地闡明了墨的評判標準；《贈筆史陸穎貴序》則敘述了各種毛筆的製作歷史、特點、選擇和使用。楊維禎說，筆有不同，用筆的人也各有差異，不同的筆適合不同的人，而「大手筆」的筆自然也是與衆不同。

中年以後的楊維禎浪跡杭州、平江（江蘇蘇州）、吳興、崑山和松江等地，與當時的書畫名家、鑒賞收藏家頗多交往，如元季四大家中的黃公望、倪瓚、王蒙，就都曾與楊維禎往來，詩酒酬唱之作尚留存於其詩文集中。楊維禎還結交了一大批當時尚未成名的藝術家和青年學子，甚至下層工匠。通過他的評論、鑒賞和

獎掖，使默默無名的逐漸成熟，下層工匠製作的書畫用具獲得世人青睞，書畫藝術得以發揚光大。元季東南地區的藝術活動十分活躍，和楊維禎的努力是分不開的。《東維子集》的貢獻，正在於忠實記錄了這一切。

楊維禎的著述，至今尚無人系統研究整理。近人傅沅叔曾以《東維子文集》的明初刊本、明鈔殘本與鳴野山房鈔本對校，《校勘記》刊載於《四部叢刊》本《東維子集》之後。有關鐵崖生平事跡，可參見孫小力《楊維禎年表》，文載上海書畫出版社《書法研究》一九九一年第三輯。（孫小力）

# 清閟閣全集

〔元〕倪瓚

《清閟閣全集》，又名《雲林詩集》、《倪雲林先生詩集》、《清閟閣遺稿》等，原爲六卷，後增廣爲十五卷、十二卷。通行本有《四部叢刊》影印明天順四年（一四六〇）蹇曦刻本、明末汲古閣刊本、《四庫全書》所錄清康熙五十二年（一七一三）曹培廉刊本。

倪瓚（一三〇一或一三〇六——一三七四），初名珽，字泰宇，後取字元鎮。別號衆多，因家有「雲林堂」，號雲林子。其先世爲西夏人，五世祖徙居無錫，遂爲無錫（今屬江蘇省）人。早年家境富饒，讀書作畫，賦詩撰文，不問世事。中年大興土木，建清閟閣、蕭閑館等大量園林建築，廣交詩朋畫友。後突然盡棄家業，徜徉

五湖三泖間，明洪武七年十一月於友人家中病逝。倪瓚酷好讀書，家有藏書數千卷，鼎彝古玩與名人書畫無算，故博學多識。工詩善畫，詩趣淡雅，畫擅長山水，逸筆草草，蒼勁瀟灑，爲「元四大家」之一，其「簡中寓繁」的畫風，對明清文人畫影響極大。歷代著錄其畫作近三百幅，今存公認真跡三十餘幅，《雨後空林圖》、《谿山圖》、《修竹圖》等較著名。其生平事迹見明人周南老《元處士雲林先生墓誌銘》、王賓《元處士雲林倪先生旅葬墓誌銘》、張端《雲林倪先生墓表》（均載《清閟閣全集》卷十一）、《元史類編》卷三六和《明史》卷二九八本傳，以及今人孫楷第《元曲家考略》甲稿。

倪瓚生前即有詩名，句曲張雨、錢塘俞和曾繕寫其詩稿珍藏，然未刊行。明天順四年（一四六〇），蹇曦得王景昇重加整理的家藏《雲林詩集》，刊板行世。此本六卷，皆是詩；附錄一卷，爲其書畫題跋和所撰詞曲，以及倪瓚友人題贊文字。明萬曆年間（一五七三——一六二〇），倪瓚八世孫珵編刻《清閟閣遺稿》十五卷，附《世系圖》一卷，流傳不廣。明末毛晉汲古閣刊行《元人十種詩》，收有倪瓚詩六卷，集外詩一卷。清康熙五十二年（一七一三），上海曹培廉重爲編定校勘，刊行《清閟閣全集》十二卷。

本書爲倪瓚的詩文全集，其中前八卷爲詩，包括其友人唱和之作。卷九、卷十爲詞曲和雜文。末二卷「外紀」，上卷列遺事、傳銘並贈答弔輓之作，下卷專載諸家品題倪瓚詩、畫語。

本書於倪瓚題畫詩、跋，以及尺牘、雜文，不避瑣碎，收羅較全，因此能多側面地反映倪瓚的繪畫觀、他對前輩名家與本朝畫師的看法，以及與當時書畫大師的交遊情況等等。

倪瓚認爲繪畫貴在抒情，當求逸韻，至於形似與否，工拙與否，則不在關心之列。如其友人張雨素不善畫，偶爾醉墨戲寫奇石，卻頗有一種逸韻，倪瓚於其畫上題詩：「書畫不論工與拙，顏公米帖豈圖傳！」（卷

八）又曾自跋所畫竹曰：「余之竹，聊以寫胸中逸氣耳！豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉！或塗抹久之，它人視以爲麻爲蘆，僕亦不能强辨爲竹，真没奈覽者何。」（卷九《跋畫竹》）在倪瓚看來，繪畫爲了自娛，亦可用作解悶：「排悶不須千日酒，聊將小筆畫龍蛇。」（卷七《爲蹇原道題竹木圖》）至於圖寫景物，作細膩描摹，或遵人之囑，畫命題之作，倪瓚毫無興趣，嘗謂：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳！近迂遊，偶來城邑，索畫者必欲依彼所指授，又欲應時而得。鄙辱怒駡，無所不有。冤矣乎，詎可責寺人以不髯也！是亦僕自有以取之耶！」（卷十《答張藻仲書》）倪瓚這些典型的文人畫理論，對明、清畫壇影響極大。

倪瓚家富收藏，交遊頗廣，故所見前輩名家珍迹很多，與同時書畫大師的交流也相當頻繁，他題寫在這些畫幅之上的詩歌跋文，就忠實記錄了他們的交遊情況，以及他對前輩佳作的品評和對當時畫壇的評價。如他與「元四家」中另外三家：黃公望、吳鎮、王蒙均有交往、王蒙還爲倪瓚畫過像，據明人何良俊說，畫面上部「作層巒疏木林木，下一人趺坐，神意殊遠。妙品也」。（卷十二《閱雲林畫題》）倪瓚對黃、吳、王三人亦極力稱賞，謂黃公望「雖不能夢見房山、鷗波，要亦非近世畫手可及」（卷八《題大癡畫》），謂吳鎮「弄翰自清逸，歌詩更悠長」（卷二《題吳仲圭詩畫次韻》），稱王蒙「臨池學書王右軍，澄懷觀道宗少文。王侯筆力能扛鼎。五百年來無此君」（卷八《題王叔明巖居高士圖》）。另外書中題畫詩文包括對前輩許多名家，諸如李伯時、夏圭、鄭思肖、黃華父子、趙孟頫夫妻、高克恭等人傳世畫作的鑒賞品評，更多的是爲同時畫師黃公望、吳鎮、王蒙、柯九思、朱德潤、曹雲西、宋克等人所作的題畫文字。

這些題跋除了抒發感慨或對某一位畫師、某一幅作品的評價以外，有時還作一些歷史概括或橫向比

較，據此可以了解倪瓚對歷代畫史和當代畫壇的分析與評價。如他在夏圭一幅傳世山水上題字說：「夏圭所作《千巖競秀圖》、巖岫縈迴，層見疊出，林木樓觀，深邃清遠，亦非庸工俗吏所能造也。蓋李唐者，其源亦出於荆、范之間，夏圭、馬遠輩又法李唐，故其形模若此。便如馬和之人物犬馬，未嘗不知祖吳生而師龍眠耳！」（卷九《題畫》）其品評本朝山水畫家說：「本朝畫山林水石，高尚書之氣韻閑逸，趙榮祿之筆墨峻拔，黃子久之逸邁，王叔明之秀潤清新，其品第固自有甲乙之分，然皆予歛衽無間言者。外此則非予所知矣。」（卷九《題黃子久畫》）凡此種種，雖較零散卻不乏真知灼見。

書中述及各種畫作，許多今已不存，但從題畫詩跋可以了解作品內容，以及當時人的評價。如倪瓚友人張雨題於《春山嵐靄圖》的次韻之作曰：「元鎮此幅又人巨然之室，謂二米所不迨也。秀色雲林墨未乾，一峰天柱倚蒼寒。玉人只隔輕烟靄，三尺圖中正面看。」（卷八）結合倪瓚原詩以及他人唱和詩作，此畫風格與內容大致能夠知曉了。此外，倪瓚早年畫作今已無存，其生平事迹於各種傳文、墓志中敘述亦不詳盡精確，書中有關詩文可以幫助我們進一步認識倪瓚其人其畫。如《爲方崖畫山就題》曰：「摩詰畫山時，見山不見畫。松雪自纏絡，飛鳥亦閑暇。我初學揮染，見物皆畫似，郊行及城游，物物歸畫笥……」（卷二）可知倪瓚學畫亦從寫實入手，且相當勤勉。

本書末卷收錄品題倪瓚詩、畫文字，起自元代，訖於明末，采自各類詩文集、書畫錄與筆記詩話等雜著，從中可以較完整地了解倪瓚詩畫的成就、影響和不同時期的評價。

「元四家」中，其餘三家的詩文大多散佚，唯有倪瓚的詩文集通過歷代許多人士不斷的搜羅整理，保存最爲完備。元、明之際動亂年代畫壇的盛衰概貌，從中可窺見一斑，故彌足珍貴。

有關倪瓚生平及其書畫作品研究的著作主要有朱仲岳《倪瓚作品編年》，上海人民美術出版社一九九一年十二月出版。此書前有《試述倪瓚生平及其繪畫藝術》一文，後附《著錄倪瓚書畫書目》和《研究倪瓚專著論文》等資料。（孫小力）

# 輟耕錄

〔元〕陶宗儀

《輟耕錄》，又名《南村輟耕錄》，三十卷。元陶宗儀撰。有元末刊本、明成化（一四六五—一四八七）刊本和明末毛晉編印的《津逮秘書》汲古閣刊本。

本書撰寫和結集經過，孫作元至正二十六年（一三六六）六月所撰《輟耕錄叙》叙述十分清楚：「（宗儀）避兵三吳間，有田一廛，家於松南。作勞之暇，每以筆墨自隨，時時輟耕休於樹陰，抱膝而嘯，鼓腹而歌。遇事肯綮，摘葉書之，貯一破盎，去則埋於樹根，人莫測焉，如是者十載，遂累盎至十數。一日盡發其藏，俾門人小子萃而錄之，得凡若干條，合三十卷，題曰《南村輟耕錄》。」可知本書是作者積十來年的撰寫，然後擇選編定的。書成當不遲於至正二十六年（一三六六）。

本書是札記性質的書籍，上至天文地理，皇室奇聞，下到民間風俗、俚謳謠諺，無所不收，還有許多作者

的讀書心得和對史籍的考訂輯佚。由於宗儀書法造詣較深，對繪畫極感興趣，故也採輯了不少繪畫史料和傳聞，就今天的繪畫理論研究和繪畫史料的搜集來說，本書是極有價值的。本書汲古閣刊本，書前有孫作《輟耕錄叙》，書後有明成化五年（一四六九）華亭彭瑋跋文和明末毛晉題識各一篇。元刊本書前有華亭青溪野史邵亨貞《募刻疏》一篇，爲本書的刊板募集資金而撰。

《輟耕錄》的編排分卷相當隨意，有關繪畫的內容因此散見於各卷，主要有卷五《題跋》，卷七《趙魏公書畫》、《奎章政要》、《畫師》、卷八《寫山水訣》、卷九《割勢》、《落水蘭亭》、《女諫買印》，卷十《先輩諧謔》，卷十一《寫像秘訣》，卷十七《崔麗人》，卷十八《叙畫》，卷二十《狷潔》，卷二十三《書畫狀軸》，卷二十四《精塑佛像》，卷二十六《文宗能畫》、《詩畫題三絶》，卷二十七《裱褙十三科》，卷二十八《戲題小像》、《畫家十三科》，卷二十九《墨》，卷三十《書畫樓》、《三笑圖》等，涉及繪畫理論和技法，書畫題跋、裝裱技藝和畫家軼事等多項內容。

本書的可貴，首先在於它搜羅並完整保存了不少珍貴的畫論和史料，如全文轉載黃公望《寫山水訣》和王繹《寫像秘訣並彩繪法》，使得這些難得的著述流傳後世，供人學習研究，書中還記載了許多當時和歷代畫師的趣聞佚事，諸如趙孟頫、黃公望、王繹、鄭思肖等書畫名家，均有記載。此外，還有裝裱技術和分類、畫家分科介紹、工藝美術史料等等。陶宗儀的記載，並非完全不加整理的照抄，而是有所甄別研究的，如《叙畫》一篇，詳細闡述了自唐張彥遠《歷代名畫記》到元夏文彥《圖繪寶鑒》的歷代畫史著作，包括這些著作的內容概要、長處和缺陷等，在客觀叙述的同時，又不時綴以自己的評判。如批評《畫繼補遺》和《續畫紀》：「僅可考閱姓名，無足觀也。」他又褒揚夏文彥的「二品說」，稱「擴前人所未發」，「真知畫者」。詳細精確的叙

述和扼要明晰的評說，使這篇《叙畫》含有「元以前畫史著作綜合提要」的性質。書中記載畫家事迹，大多不是正規立傳，而是記錄一些趣事，從中可以了解生活中真實的畫家形象，了解畫家真實的思想和行爲，例如《狷潔》中寫鄭思肖異乎常人的舉動及其書畫，《女諫買印》裏龔開買印而又辭印、終於沉溺水中的故事，還有《戲題小像》中張雨書贈黃公望的小詩，都是形象而又難得的史料。

由於元代統治者大多對文化藝術不重視，有關藝術以及藝術家的記載也就不多，本書雖非純粹畫史著作，但彙集書中零碎記載，也能獲得許多有用資料，如《奎章政要》和《文宗能畫》二篇，謂元文宗精通繪事，並常與漢人學士研討書畫，由此得知元代帝王亦有對中華傳統藝術感興趣的。又如《畫師》，稱錢唐王淵的精湛畫藝，不僅源於趙孟頫的傳授，更有一位不知名的總管，授以先畫裸體後加衣冠的方法。那么，中國傳統的人物畫也曾講究過結構解剖，此中原因及其結果值得探討。

本書還涉及到書畫材料器具，如硯、墨、紙、絹、印章等的製作歷史和演變經過，如《印章制度》，詳盡叙述了印章、印文的源起演變；《刻名印》則說，元代的蒙古人和色目人，雖位居高官，但大多不會執筆寫字，所以採用印章代替簽名，印章的使用頻率和範圍因此大大增加，由此看來，趙孟頫撰《印史》，吾丘衍編《古印文》，以及元代書畫家開始自己治印，並且在書畫作品上蓋印都非偶然。《輟耕錄》中類似記載頗能給人以啓示。此外，陶宗儀嗜好篆書，因此有關書法碑帖、摹刻和鑒賞的內容也不在少數，較重要的有卷五《碑志書法》，卷六《蘭亭集刻》、《法帖譜系》、《評帖》、《淳化祖石刻》、卷十五《淳化閣帖》、《日書三萬字》和卷二十《碑刻印識》。

除了書畫史料，本書還搜集了大量掌故軼事、典章制度，不論是研究中國思想史、政治制度史，亦或是

元曲、元代地方戲、元代文學，都能從中尋覓到有用的資料。清人朱彝尊《靜志居詩話》稱本書「有裨史學」，「元代朝野舊事，實借以存」。其實它的作用還不僅僅局限於史學，它的價值是體現於多方面的。

有關陶宗儀生平事迹和本書的研究著作主要有昌彼得《陶南村先生年譜初稿》和巴黎大學北平漢學研究所《輟耕錄通檢》。前者載於臺灣《圖書館學報》七期、八期，後者據一九二三年陶湘覆元刊本編撰，一九五〇年五月出版。（孫小力）

# 畫鑒

〔元〕湯垕

《畫鑒》，又名《古今畫鑒》，一卷。元湯垕撰。有《說郛》本、《四庫全書》本、《學海類編》本和《畫品叢書》本等。

湯垕，字君載，自號采真子。丹陽（今屬江蘇省）人。其父炳龍嘗官慶元市舶提舉，博學工詩。湯垕自十七、八歲時，便雅好書畫，見佳作，賞玩不忍去手，見精於賞鑒之人，即孜孜求學。早年任紹興路蘭亭書院山長，元至順年間（一三三〇——一三三三）在京師，與鑒書博士柯九思等交往，不久辟爲都護府令史，卒於官。湯垕精於書畫賞鑒，且頗喜著述。曾不滿於《宣和畫譜》之體例，欲重修，未果。又撰有《法帖正誤》一卷，

專指宋人米芾、黃伯思之失誤。又有《畫論》一卷，今尚存世。其生平事迹參見《畫鑒》卷首句曲外史題詞、元戴表元《剡源文集》卷一《臨池亭記》、《至順鎮江志》卷十九與《畫論》有關章節。

本書舊題「宋東楚湯垕君載撰」。《四庫全書總目》已有考辨，證湯垕爲元人無疑。又按本書卷首句曲外史所作「題詞」曰：「采真子妙於考古，在京師時，與今鑒書博士柯君敬仲論畫，遂著此書，用意精到，悉有據依。惜乎尚多疏略，乃爲删補，編次成帙，名曰《畫鑒》。後有高識，賞其知言。采真子，東楚湯垕君載之自號也。句曲外史題。」據《四庫全書總目》，柯敬仲九思於至順元年（一三三〇）任鑒書博士，知湯垕其時與之論畫，且因此促成此書。然據此《題詞》所言，今存《畫鑒》並非至順年間湯垕所撰原貌，而是句曲外史删補編次的成果。句曲外史是元代道士張雨的別號，張雨工詩善文，尤以書法聞名於元季。張雨至正十年（一三五〇）於錢唐僊逝，則此書最後編定當不遲於至正十年。

本書評述元代以前畫壇名家及其佳作，以時代先後爲序，始自三國，終於元初，歷評吳、晉、南北朝、唐（五代附）、宋（元初附）和外國的一百數十位名家。

湯垕博學多聞，精於賞鑒。因此本書絶少泛泛之論，多以作者親眼目睹的佳作爲例，剖析名家用筆用墨用色特點，闡發其獨到的見解，故本書實爲作者多年讀畫的心得總結。如評六朝人物畫大師陸探微，即以其傳世畫迹《文殊降靈圖》爲例，曰：「陸探微與愷之齊名，余平生止見《文殊降靈》真迹，部從人物共八十人，飛僊四，皆各有妙處。内亦有番僧手持髑髏盂者，蓋西域俗然。此卷行筆最細，無纖毫遺恨，望之神采動人，真希世之寶也。今藏秘府。後見《雜摩像》、《觀音像》、《摩利支天像》，皆不迨之。張彥遠謂『風神遒舉，畫力頓挫，一點一拂，動筆新奇』，非虛言也。」此外，以《夏山圖》言董源天真爛漫的山水，用《收宮女圖》介紹周文

矩妙得閨閣之態的仕女畫等等，形象真切，叙説生動，頗富感染力。

除了單個畫家的介紹以外，書中時有綜述性質的闡説，如論唐、宋花鳥畫大師，歷述十六人；論唐、宋仕女各家，又介紹五位仕女畫大師。另外還有「評唐人畫龍」、「論唐畫氣象」和「論南宋各家」等等。

書中不乏湯垕積多年鑒賞經驗的辨畫「秘訣」，對於後人鑒別能力提高具有指點迷徑的作用。如謂張萱工於仕女人物，與周昉不相上下，其區別在於張萱畫婦人以朱色暈染耳根。又如僧巨然和劉道士齊名，且同師董源山水，然劉畫將道士置於前列，巨然則將僧人畫在前面。又如周文矩畫人物效仿周昉，但多顫掣筆，是學南唐後主筆法，至於其仕女畫，則不用顫筆。湯垕尤其欣賞董源的山水畫，屢次述及董畫特色，謂其山水在唐、宋諸大家之中，實屬上乘，「樹石幽潤，峰巒清深，早年樊頭頗多，暮年一洗舊習」。又説董源山水其實有兩種迥然不同的風格，一爲水墨礬頭，疏林遠樹，平遠幽深；一爲著色山水，皴紋甚少，用色穠古，然二者皆不失爲佳作。所持觀點與後人一味推崇董源水墨山水顯然不同。書中還提到對外國畫的鑒賞，如曰：「高昌國畫，用金銀箔子及朱墨，點點如雨，瀟灑在紙上。畫翎毛如中國，花草亦佳。」凡此種種，均屬作者真知灼見。

然本書於本朝畫家叙述極簡，僅錄元初龔開，陳琳二人，另外論述花光長老「墨梅」時説到趙孟頫學其技條畫法，其餘元代畫師一概不提，似有厚古薄今之嫌。另外標目亦有訛誤，將本屬「六朝」的吳、晉單列，「陸探微」以下則冠以「六朝」名目，《四庫總目提要》已注明其誤。

本書整理本有于安瀾編校的《書品叢書》本，一九八二年三月上海人民美術出版社出版。此本以《學海類編》本爲底本，校以《説郛》本，且有校勘記附於卷後。（孫小力）

# 畫論

〔元〕湯垕

《畫論》，一卷。元湯垕撰。有重輯《百川學海》本、《唐宋叢書》本、宛委山堂《説郛》本、《美術叢書》本和《畫論叢刊》本等。

本書成書年月及經過均不詳。

全書凡三十三則，内容包括畫的鑒賞、辨僞、收藏等知識，均屬作者平生經驗之傳授。

首論觀畫之法。作者以爲：「看畫如看美人，其風神骨相，有肌體之外者。」正確的看畫方法，應該是先觀氣韻，次觀筆意，然後看骨法，位置、傅染，最後形似，此即「六法」。「若觀山水、墨竹、梅蘭，枯木、奇石、墨花、墨禽等，游戲翰墨，高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似求之。先觀天真，次觀筆意，相對忘筆墨之跡，方爲得之。」作者鄙視以形似論優劣的觀畫法，「蓋拘於形似位置，則失神韻氣象」。他尤其贊同蘇東坡論畫詩中的觀點，且從中感悟到總體的藝術精神：「今人看畫，多取形似，不知古人最以形似爲末節……東坡先生有詩云：論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。余平生不惟得看畫法於此詩，至於作詩之法，亦由此悟。」

次論鑒賞需要積累，應多看、多讀、多問、多思，即遍觀名畫，多讀畫史著作，勤問飽學精鑒之士，有所發現或遇到關疑，則留心思考。他說：「初學看畫，不可不講明要妙，觀閱紀錄，否則縱鑒精熟，見畫便知阿誰，詰以美惡之由，茫然無對。」他批評當時人「不經師授，不閱紀錄，但合其意者爲佳，不合其意者爲不佳」的評定法，並總結自己多年學習鑒賞的經驗說：「見鑒賞之士，便加禮問。遍借紀錄，仿佛成誦，詳味其言。歷觀名蹟，參考古說，始有少悟。若不留心，不過爲聽聲隨影，終不精鑒也。」

其次論古畫鑒定和收藏。湯垕以爲，看畫本屬士大夫適興寄意之雅事，其人可分二類：有財力者收購，有目力者鑒賞。書中於古畫鑒定敘述較簡較散，然均爲作者經驗之談，包括六朝畫作、唐人畫卷、以及畫絹等繪畫材料的特點和鑒定。如曰：「觀六朝畫，先觀絹素，次觀筆法，次觀氣韻，大概十中可信者一二。有御府題印者，尤不可信。」湯垕强調看畫不能輕信他人之說，要提防輕薄子覬覦掠奪而生造毀謗。對於通常貴古賤今的收藏法，作者也表示了異議：「今人收畫，多貴古而賤今。且如山水花鳥，宋之數人，超越往昔，但取其神妙，勿論世代可也。只如本朝趙子昂，金國王子端，宋南渡二百年間無此作。(米)元章收晉、六朝、唐、五代畫至多，在宋朝名筆，亦收置稱賞。若以世代遠近，不看畫之妙否，非真知者也。」作者於米芾收藏鑒賞之道，相當推崇，故論及「收畫之法」，即直接引用了米芾的理論，認爲諸畫種之中，道釋人物爲上，其次山水，其次花草，其次畫馬，「若仕女番族，雖精妙，非文房所可玩者。」所言未免迂腐。

書中所言，多爲作者心得，故時有迥異常人的看法。如謂界畫並非易事：「世俗論畫，必曰畫有十三科，山水打頭，界畫打底，故人以界畫爲易事。……近見趙集賢子昂教其子雍作界畫云，諸畫或可杜撰瞞人，至界畫未有不用工合法度者。此爲知言也。」此外，言古人粉本當寶畜之，因爲草草不經意處，有自然之妙。言

古人論畫有迂繆其說以求奇者，並非正論。言古畫東移西掇，敷補成章之弊，始自宋高宗朝等等，都值得重視。

本書整理本有于安瀾編校的《畫論叢刊》本，一九三七年中華印書局初版，一九六〇年人民美術出版社重版時有所修訂。此本以明人汪珂玉《珊瑚網》所錄爲底本，校以《說郛》本。（孫小力）

# 寫像秘訣

〔元〕王繹

《寫像秘訣》，一卷。元王繹撰，有《畫論叢刊》本。

王繹（約一三三三——？），字思善，自號癡絕生。其先世居睦州（今浙江建德），徙家錢唐（浙江杭州），遂爲錢唐人。父王曄，工詩文，擅長編寫雜劇，今存《桃花女》一本。王繹幼年從學溜李（浙江嘉興）葉廣居，學詩爲文之餘，於繪畫無師自通。年僅十二、三，即能畫微型肖像，小像面部僅如銅錢大小，卻不乏細膩生動。後師從吳中顧逵，顧逵以人物肖像聞名，山水亦佳，而王繹專攻人物，尤其小像妙絕。《圖繪寶鑒》稱王繹所畫肖像，「不徒得其形似，兼得其神氣」。今存畫蹟僅《楊竹西小像》一幅，純用白描，筆法流暢簡潔，神態生動。其生平事蹟見明陶宗儀《輟耕錄》卷十一《寫像秘訣》之序言，以及夏文彥《圖繪寶鑒》卷五小傳。

元季，王繹將其著述《寫像秘訣》並《彩繪法》授予友人陶宗儀，陶宗儀則全文轉錄於《輟耕錄》卷十一中。民國二十六年（一九三七），北平中華印書局刊行《畫論叢刊》，將上述二作單列一卷。

《寫像秘訣》並非從畫論或畫史的角度探討肖像畫的奧秘，而是着重傳授畫像的具體程序和技法，實即一篇畫像的經驗總結。全文僅二百三十餘字，然闡述頗爲精當。

首先，王繹認爲畫像應當通曉相面之法：「凡寫像，須通曉相法。蓋人之面貌部位，與夫五嶽四瀆，各各不侔，自有相對照處，而四時氣色亦異。」其中「五嶽」，指人面部五個凸起的部位：額、雙顴、鼻和頦；「四瀆」，指四處下陷或開裂的地方：人中溝、鼻唇溝、眼裂和口裂。大意說人的面貌各有不同，而畫肖像，起始就應從總體上把握每人的特徵。而且，即使是同一張臉，隨着一年四季氣候的更替，面部氣色也會改變，作畫人對此不可忽視。

其次，王繹認爲寫真須有生氣，而求得生動的最好途徑，莫過於在尋常生活中默默窺視對象的神態：「彼方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之，默識於心。閉目如在目前，放筆如在筆底。」將被畫人的音容笑貌銘刻於心之後，一揮而就。

王繹還敘說了畫肖像的具體步驟：先用淡墨大致定一下位置，然後從鼻梁兩側落筆。自鼻子開始，依次是人中、嘴巴、眼眶、眼睛、眉毛、額頭、臉頰、髮際、耳朵、頭髮，最終鈎勒面部輪廓，臉部就繪成了。王繹最後還批評了通常那種要求被畫人正襟危坐、面對面寫生的畫像法，因爲如此一來，畫面上人像必然猶如泥塑，毫無生氣。

相對《寫像秘訣》來說，附在後面的《彩繪法》篇幅反而較長，具體介紹人物畫配色和染色方法，諸如人

物面部色彩的渲染，顏色的調配，婦女面部的基本色調，不同面色的不同處理方法，口角、口唇、眼睛、鼻子、鬚髯、頭髮、指甲的設色和鈎勒，表現笑臉時口角和眼睛的描繪方法，甚至還有面部雀斑畫法、白紙和絲絹的不同上色步驟等等。然後，作者又介紹了服飾器具的上色，共羅列並說明了經常用於描繪服飾器具的四十九種顏色及其調和法。最後還簡單叙述了二十八種經常用於配色的顏料。

畫人像，是古代民間畫師賴以生存的謀生手段，其經驗往往師徒父子相傳，多秘不示人。王繹將其摸索多年的心得公佈於衆，對我國人物畫的發展具有一定推動作用。

「寫像」亦稱「寫真」，又叫「傳神」。不論後世肖像畫技法如何紛繁完備，王繹提倡的「默寫以求神似」的畫法仍然是中國傳統人物畫不可廢棄的最大特色。當然，此默寫法並非王繹所創，但長期以來，一般畫像師祇能面對被畫者，令對方正襟危坐而作畫，因此畫像總是呆板無生氣。正是針對這一弊病，王繹才在具體叙述作畫步驟之前，就極力宣揚「默識於心」的好處。只有掌握默寫法，肖像畫才能徹底改變形似而僵死」的面貌。而王繹的寫像之所以博得同時代人交口稱贊，就是因爲他能妙得其神。

縱觀我國古代的繪畫典籍，專論人像畫法的書籍寥寥無幾，本書實爲我國較早的一篇人物畫技法專論，是值得充分肯定和重視的。在此之前，雖然東晉顧愷之和北宋蘇軾等人都有過關於「寫神」的論述，但或者僅存片言隻語，或者比較抽象寬泛，不像本書從具體技法和程序上闡述，比較實用。

然本書叙述仍失之過略，尤其「寫像秘訣」部份，祇是大致說明畫像先後次序，即先畫什麼，後畫什麼，似嫌過於籠統。當然說到重要之處，王繹也會破例多說幾句，如鼻梁的描繪。王繹認爲鼻梁是畫面中心，對表現對象特徵有很大作用，而鼻梁的高低起伏在平面的紙上又較難用綫條形象地表現，叙述至此，顯然就

「一言難盡」了：「鼻準既成，以之爲主。若山根高，取印堂一筆下來；如低，取眼堂邊一筆下來；或不高不低，在乎八、九分中，則側邊一筆下來。」將高鼻、塌鼻和標準鼻梁不同的表現法，敘述得既清晰又不累贅。今人畫頭像速寫仍常用此法，可見王繹奉獻的《秘訣》確屬經驗之談　（孫小力）

# 聞過齋集

〔元〕吳海

《聞過齋集》，又名《吳朝宗先生聞過齋集》，八卷（一作四卷）。元吳海撰。通行本有《四庫全書》本、《叢書集成》本和《嘉業堂叢書》本。嘉業堂本八卷，附遺詩一卷。

吳海（？——一三八六），字朝宗，閩縣（今福建閩侯）人。早年多病力學，元季以學行稱。明洪武初年，守臣欲薦諸朝，力辭免。不久欲徵至史局，復力辭。終生未踏仕途。曾言楊、墨、釋、老、管、商、申、韓諸書，賊害人心，妨礙聖道。宜釐定書目，使學子不涉異聞，於是著《書禍》一編，發明其說。其生平事跡見《明史·隱逸傳》。吳海生前詩文未曾結集刊行，明建文三年（一四〇一），距吳海謝世已十五年，其友人之子，門生王偁整理刊行，以吳海曾取齋名曰「聞過」，謂有過而人告之，幸也；過而不聞，不幸也。遂以此齋名冠其書。

本書爲吳海文集，凡一百餘篇，依文體編次。卷一、卷二序，卷三、卷四記，卷五墓志銘和行狀，卷六尺牘

和傳文，卷七、卷八爲箴、銘、題、跋、贊、祭文等雜著。其中有關繪畫的理論闡發，集中於卷七若干書畫題跋。

吳海對於繪畫的見解多屬有感而發之隨筆，歸納分析，約有數端。一於其論述書籍之觀點一致；文藝首要作用在於有益世道人心，藝術性則在其次。故同以人物畫聞名的閻立本、吳道子、李龍眠，以李龍眠爲最高。「李龍眠善畫，固其一癖。嘗見《詩・豳風圖》，《離騷・九歌圖》、《商山四皓圖》，此《孝經圖》，皆有益於世。士大夫游戲翰墨，亦不可苟。世俗但稱其描寫之工，安知其用意之遠，是豈立本、道子輩可比耶？」（卷七《孝經圖跋》）吳海題畫文字，或多或少總要從畫面中挖掘一些深意，給士大夫以警惕或借鑒（參見卷七《醉道士圖跋》、《題醉圖》），可見他重視藝術的教化作用。

其二謂畫以寄意，以抒寫興趣精神爲上。曾謂：「畫以興趣、韻度、精神爲佳，三者不足而位置徒善，則模搭古人者耳。」（《醉道士圖跋》）又謂：「嘗觀李伯時畫《商山四皓圖》，意趣幽遠，筆力精妙，宛然千數百載，如見其人。」（《題商山四皓圖》）尤其山水畫，更以寫意爲佳，故吳海以爲米芾父子實屬我國山水畫之功臣：「前代畫山水，至兩米而其法大變，蓋意過於形，蘇子瞻所謂得其理者。」（《題劉監丞所藏海岳菴圖》）他高度評價「信筆作之，意似便已的米派山水，作爲一個素有山水癖的游記作家，他相信，畫山水和寫山水一樣，「胸次非有萬斛風雨，不能下筆。」

吳海素以詩文作家、隱逸之士聞名，其於畫，雖較少創見，亦頗有心得　（孫小力）

# 圖繪寶鑒

〔元〕夏文彥

《圖繪寶鑒》，又名《畫髓玄詮》，五卷。元夏文彥撰。有元刊本。又有明正德十四年（一五一九）刊本，附明人韓昂續編一卷。又有明天啓年間（一六二一——一六二七）卓爾昌刊本。

夏文彥，字士良，號蘭渚生。元末明初時人。其先吳興人，徙家華亭（今屬上海市）。文彥曾任餘姚州（今屬浙江）同知。精於繪事，博雅好古，尤嗜書畫。家有藏書萬卷，名流書畫一百餘家，仍孜孜購藏不倦，平日朝夕把玩，鑒賞品評，毫髮不爽。生平事跡見《圖繪寶鑒》卷首《自序》，楊維禎《東維子文集》卷十五《文竹軒記》和明董斯張《吳興備志》卷二十五。

文彥於博覽群書之時，發現歷代畫史，畫錄卷帙浩繁，難以盡讀，就有意將歷代畫師事跡，輯爲一書，力求簡明，又不使遺漏。因此參考了唐張彥遠《歷代名畫記》、宋郭若虛《圖畫見聞志》、宋鄧椿《畫繼》、宋陳德輝《續畫繼》，以及《宣和畫譜》、《南渡七朝畫史》、南北朝、唐宋以來諸家畫錄和各類傳記雜著，於元至正二十五年（一三六五）撰成此書。

本書給歷代畫師立傳，屬畫史著作。敘述個人生平事跡時不求詳盡，述其特點而已，然以人物搜羅詳贍

著稱。自上古至元順帝至元年間，共著錄一千五百餘人。其中南宋末年以前爲一千二百八十餘人，另外女真畫師三十人，元朝開國至順帝至元二年（一三三六），收錄二百餘人。本書其實是一部公元一三三六年以前我國的「畫家總覽」。

然而書中又並非全是傳文。卷一可謂「雜說」，內容包括繪畫技法理論、鑒賞知識、裝褫格式技巧等。分爲「六法三品」、「三病」、「六要」、「六長」、「制作楷模」、「古今優劣」、「粉本」、「賞鑒」、「裝褫書畫定式」諸小節。末尾還有「叙歷代能畫人名」一節，收錄上古至唐代一百九十三位善畫者，由於畫跡後世不傳，故不詳叙。畫家小傳自卷二始，卷二爲三國至五代，卷三北宋，卷四南宋與金，卷五元代畫家小傳，並附有日本、高昌、夏國、西蕃和高麗等外國繪畫情況簡介。末附「補遺」上起南朝劉宋，下迄元代。韓昂《續編》起於明初，下迄正德（一五〇六——一五二一）初年，一百五十餘年裏，共採輯一百零七人。

本書正德刊本前有楊維禎元末序文、夏文彥元至正二十五年（一三六五）自序，以及明代翰林院編修滕霄序文與欽天監副韓昂自序。書後有僧人宗林跋文。

搜羅繁富，網羅殆盡，是本書最大特色。本書沒有通常此類著作那種「貴遠賤近」，「厚古薄今」的陋習，作者能根據自身體驗，客觀地評判歷代畫家，尤其能不鄙薄同時代人，不輕視下層人物，將不少不入流的民間畫師納入畫中，這是歷代畫史著作中不多見的。例如卷五專收元代畫家，短短九十來年，就採錄了二百餘人，其中不乏作者身邊的人物，諸如華亭曹知白、張遠、沈月溪、張中、張觀、釋時溥，以及寓居華亭周圍的趙云巖、李升、邊魯、張渥等等，都是作者熟悉的鄉鄰。又如夏汲清，是曹知白的僕人；沈月溪，是稜作匠，由於具有出色畫技，作者也不嫌出身微賤，同樣給予好評。書中爲一位民間無名畫師作傳說「牛老，大名人。自

少居市廛間，作絲絹牙郎，號窩絲牛。能畫墨竹，得於巧性，不師古人，亦粗可觀。」由此可見本書採選人物時所持的客觀標準。

書中立傳並非一味褒揚，尤其對同時代畫師，往往既肯定其長處，又指明缺陷，頗有批評意識。如張渥是元季活躍於東南的人物畫家，書中稱贊他「善白描人物」，也批評他「筆法不老，無古意」；又如僧人雪窗的蘭花和柏子庭的枯木、菖蒲，元末風靡平江（江蘇蘇州），文彥卻以爲「止可施之僧坊，不足爲文房清玩。」書中此類評論不少，從中也反映出作者自己的鑒賞眼光。

宋、元以後，山水、花鳥畫漸盛，於是畫史、畫傳多有輕視人物肖像畫的現象，本書卻廣收博採，著錄了不少民間的人物畫師，包括許多宗教人物畫家和僧侶畫師，如北宋工畫羅漢的吳僧法能，善畫觀音的成都僧人祖鑒、智平等等。書中還記錄了一些作者目睹鑒賞過的實物珍迹，說明作者並非僅僅從古代典籍中尋覓資料，如北宋道士蕭太虛傳：「（太虛）畫墨竹墨梅，松柏雜樹。每畫須用濃墨作枝梢，其上干暈梅花，有山林清幽氣象。題名作陰文篆字於石上，如石刻然。自作一格，清奇可愛。」這一段文字，於後人研究中國畫題款的流變，頗爲重要。又如北宋道士林靈素傳中寫道：「善作墨竹，湖州玄妙觀有石刻一枝尚存。」可見作者對繪畫遺跡相當重視。

小傳以外，卷一雜說概括了作者書畫創作鑒賞的切身體會，尤爲當時人所稱道。文彥友人陶宗儀曾評論且摘引此書：「（文彥）所論之三品，蓋擴前人所未發。論曰：『氣韻生動，出於天成，人莫窺其巧者，謂之神品；筆墨超絕，傳染得宜，意趣有餘者，謂之妙品；得其形似而不失規矩者，謂之能品。古人畫，墨色俱人絹縷，精神迥出，僞者雖極力仿佛，而粉墨皆浮於縑素之上，神氣亦索然。蓋古人筆法圓熟，用意精到，初若率

意，愈玩愈佳。今人雖極工緻，一覽而意盡矣。唐及五代，絹素稍厚，宋絹輕細，望而可別也。御題畫，真僞相雜，往往有當時名筆臨摹之作。故秘府所藏臨摹本，皆題爲真跡，惟明昌所題最多。具眼自能識也。」吁，可謂真知畫者哉！」（《綴耕錄》卷十八《叙畫》）卷一所述多屬經驗之談，使人閱過之後，對古代繪畫的大致情況，包括構圖用筆法則、古今畫作優劣和賞鑒決竅等等，能清晰的認識。如論及粉本，說粉本即古人畫稿，或者草稿，但先輩卻十分珍視這些不成熟的畫作，精心收藏，因爲「草草不經意處，有自然之妙」。

《四庫總目提要》稱此書「搜羅廣博，在畫史之中最爲詳贍」，同時也指出體例上的某些不足，如各代人物，不以時間先後爲序，往往倒置。明人郎瑛《七修類稿》也批評立傳過簡，往往只是記錄姓名和師從某人，未能從繪畫技法和風格上給予介紹。其實，以夏文彥一人之力，又處於元季戰亂紛爭、資料尋覓不易之時，要想編撰一部體大思精之作是不可能的。本書最大貢獻，在於填補了畫史著作自宋末至元末的一段空白，後人也正是主要通過本書，才得以了解元代畫師的概況。

夏文彥編撰此書，是以唐代張彥遠《歷代名畫記》等著作爲楷模的。《歷代名畫記》收錄上古至唐會昌元年（八四一）之間的名畫家，北宋郭若虛《圖畫見聞志》起於唐會昌元年，止於北宋熙寧七年（一〇七四），南宋鄧椿《畫繼》延續至南宋乾道三年（一一六七）。此後，又有無名氏（即元人莊肅）《畫繼補遺》，著錄南宋乾道至理宗、度宗之間的八十餘位畫師；陳德輝《續畫記》記錄南宋初年至末年的一百五十一位畫家。但上述二畫極爲簡略，且互有重復。而本書雖上起遠古，其實主要貢獻還在於較詳盡地記錄了南宋至元末間，衆多知或不著名的畫師，其中南宋與金，共收錄四百餘人，比《畫繼補遺》與《續畫記》所錄總和還增加許多。在此之後，明人韓昂《圖繪寶覽續編》和毛大倫《增廣圖繪寶鑒》，又將此項工程延伸至明代。（孫小力）

# 元代畫塑記

〔元〕佚名

《元代畫塑記》，一卷。元佚名撰。有一九一六年《廣倉學窘叢書》刊本、一九六四年《中國美術論著叢刊》本。

本書原爲元代官書《經世大典·工典》中的「畫塑門」。《經世大典》早已失傳，民國初年，文道希從《永樂大典》中抄出此段文字，取名《元代畫塑記》，輯入姬佛陀主編的《廣倉學窘叢書》第二集，此書始爲人所知。

本書主要記錄元代元貞元年（一二九五）至天歷三年（一三三〇）間，宮廷藝術家繪織帝王貴族肖像，塑造佛道神像所用工料。雖不是專門爲藝術撰寫，但因如實記錄了當時宮廷的此類藝術工程，故對元代宮廷藝術家及其塑繪活動的研究具有史料價值。

本書大致分成四部份：一是《御容》，記載皇宮御用畫師工匠奉命繪制織造皇帝、皇后和王妃等人肖像之事，以及所耗材料的詳細清單。二爲《儒道像》，記繪制孔子像和神道像。三是《佛像》，主要記錄寺廟內佛像塑造和廟內裝飾，並附有地形繪圖和卷軸畫裝裱的記載。四爲《雜器用》，僅載一條，是鑄造挂幡幅銅竿等所用材料記載。每一部份均依年代順序記錄。

本書記載了元代著名宮廷藝術家的藝術活動。由於元代取消畫院，宮廷中以繪畫雕塑謀生的藝術家均被視作工匠，故有關記載很少。如劉元，據《輟耕錄・精塑佛像》一條記載，他曾爲道士，精通中國傳統繪塑藝術，元初又從尼波羅國的阿尼哥學西天梵相，「神思妙合，遂爲絕藝」，但究意塑造了哪些佛像卻無從得知。本書則提供了具體的資料，如延祐四年（一三一七）塑青塔寺山門內四天王，五年塑香山四天王，而此一年間，劉元的身份也從學士變爲總管。有關著名的雕塑家、西域尼波羅（今尼泊爾）人阿尼哥的記載也不少，阿尼哥大德十年（一三〇六）逝世，而大德九年十一月，還在爲中心閣銅佛像的鑄造操心，他還爲道觀塑造過三清聖像。此外傳神李肖巖，阿尼哥之子阿僧哥、劉遠弟子張提舉，以及小杜二、尚提舉吳同僉、稟搠思哥、斡節兒八哈失等中外藝術家的活動及其作品，均有記載。

本書對宮廷繪塑工程的細緻記錄，還有助於我們了解元代佛寺、道觀的布局和藝術風範。如延祐五年（一三一八）命吳同僉在青塔寺後殿正面塑大師菩薩，西壁塑千手鉢文殊菩薩、東壁塑千手眼大慈悲菩薩、山門內塑天王。至大三年（一三一〇），阿僧哥等人提議在新建寺後殿內塑佛，應遵從佛經之法，由此可見元代講究儀軌的西天梵相頗爲盛行。元代佛像即有「皆見光焰」的銀佛，「歲久不壞」的銅佛，「以布裹漆爲之」的摶換之佛，也有普普通通的泥佛，這些佛像的用料情況以及安置方位，書中也有介紹。如能參照現存元代石窟、寺觀的雕塑和壁畫實際，無疑能對元代繪塑藝術有便深入的了解和研究。

書中對繪塑用料的記載極詳，如天歷二年（一三二九）鑄銀佛九身，耗費白銀四千五百零八兩，赤金九十二兩六錢九分、水銀三十二斤……從中可以窺知元代政府從事此類活動是如何奢侈。當然，花費大量金錢力量的結果，是刺激了繪塑藝術的發展。這些用料的詳細清單，當時是作爲政府提供的塑繪用料的準則，

供後人參照遵守，今天則可用來研究古代塑繪材料的具體配伍和運用。

書中某些記載，還透露了元代政府對藝術的態度。例如人們通常認爲，元代前期帝王均不重視中華傳統書畫，然本書卻告訴我們，早在大德四年（一三〇〇），就已從秘書鑒貯藏的書畫中挑選了六百餘件佳作，專程送往杭州，命巧工精心裱褙，並用江南佳木制成不油木匣和漆匣收藏。此中緣由，值得探究。

本書民國五年初版時，書後附有王國維跋文一篇，簡述此書來由和內容。《中國美術論著叢刊》本即據民國五年本排印，由秦嶺雲標點。（孫小力）

# 墨竹記

〔元〕張退公

《墨竹記》，又名《張退公墨竹記》，一卷。元張退公撰。有《王氏書畫苑》本、《美術叢書》本。

張退公，生卒年代與生平事蹟均不詳。明人王世貞輯《王氏書畫苑》，收錄書畫論、史著述十九種，未及此書。明人詹景鳳繼輯「補益」，增收二十五種，本書即收於《畫苑補益》中。王、詹二氏所輯，均屬元以前著作，本書排列於元人李衎《竹譜詳錄》之後、宋人董逌《廣川書跋》之前，可知張退公爲宋、元時代的人。

本書名爲一卷，其實僅是一篇，不足五百字，通篇以駢文形式寫成。其主旨在於墨竹技法的傳授，文辭

凝煉，多爲經驗之語，頗耐人尋味。

文中說：「傳前代之法則，作後世之規矩。」蓋張退公所言，多屬前輩畫師總結的寫竹妙法和應該注意的事項，作者僅是綜述而已。開篇從墨竹的肇始談起，說墨竹一派由唐明皇首創，傳於唐代畫師蕭悅，蕭悅偶然看見竹影，於是豁然省悟，認真揣摸，提煉爲一系列基本的墨竹的畫法。其次述說不同季節、不同氣候竹子呈現的姿態各異的狀貌。其次闡說寫葉、寫枝、寫幹時的禁忌和假若觸犯規矩引起的後果，條分縷析，簡潔清晰，最後形容佳作的奧妙與常用的墨竹寫法，陳述細膩而不累贅，實爲經驗之談。如曰：「葉要輕重相間，枝宜高下相得。得之心，應之手，心手相迎，則無不妙矣。」又曰：「節不厭高，如蘇武之出塞；爪不厭亂，若張顛之醉書。布勢體似玉龍，舞勢形如金鳳。」又曰：「枝可安於頂節，葉可顛於枝梢。梢貴健而活，葉貴少而清。」描述形象貼切，易於明白，相當實用。

本篇雖屬技法傳授，然並非滿足於形似，而是强調墨竹要書出意境，要有寄興，即寫出文人畫所固有的深沉蘊味。作者以爲，墨竹應該能「動秀士之吟情，引騷人之咏句」，「若不識其機」，則「無能得其意」。而真正獨出心杼的佳作，則必免越常格，「若枝葉迸跳，古怪清奇，此妙格之精極也」。總的來說，本篇功用在於指點門徑，對學習墨竹的人士有不小的幫助。然長期湮沒，世人罕睹，詹景鳳輯人《王氏書畫苑》後，流傳仍然不廣。清代藏書家錢曾撰《讀書敏求記》，於《竹譜詳錄提要》中述及墨竹之起源，陳說傳聞數種，卻未提到本記以及有關唐明皇的說法，可見本篇之難得。（孫小力）

# 重為華山圖序

〔明〕王履

《重爲華山圖序》，一篇。明王履著。系王履所畫《華山圖册》的自撰序文，圖册計六十五幀，現分藏於北京故宮博物院和上海博物館。明朱存理《鐵網珊瑚》、明汪砢玉《珊瑚網畫錄》、清卞永譽《式古堂書畫匯考》、清《佩文齋書畫譜》等書著錄此册。易見的《序》文版本有俞劍華編《中國畫論類編》由中國古典藝術出版社出版；中華書局《中國美學史資料選編·下册》收入此文。

王履（一三三二——？），字安道，號畸叟，又號抱獨老人。江蘇崑山人。元末明初醫學家、畫家。早學醫於浙江義烏朱彥修，明初爲秦王府良醫正。擅畫山水，早年取法南宋馬遠、夏圭。明洪武十六年（一三八三）秋，他游歷五嶽之一的華山，大自然的雄奇神妙，使他深悟繪畫不能拘於古人的成法，而要以自然爲師，自出意匠。經過精心構思，創作了著名的《華山圖册》。此册系王履的傳世僅存之作，在明代已負盛譽。在畫理的闡發上有「吾師心，心師目，目師華山」的名言，技法上主張「去故而就新」。著作有《朔洄集》二十一篇，《百病銘玄》二十卷，《醫韻統》一百卷。生平史料見著於《明史·本傳》、《天聲詩史》、《圖繪寶鑒》、《列朝詩集小傳》等。

《重爲華山圖序》是明代初期一篇重要的繪畫論著。王履首先分析了繪畫中「意」和「形」的關係，針對宋元以來一部分畫家忽視具體藝術形象刻畫與塑造的傾向，强調「畫雖狀形，主乎意，意不足謂之非形可也。雖然，意在形，舍形所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉！」

其次，對於「轉摹」的研習方法提出了自己的看法，指出：「古之人之名世，果得於暗中摸索耶？彼務於轉摹者，多以紙素之識是足，而不之外，故愈遠愈　，形尚失之，況意？」進一步確立了「形」在繪畫中的地位與功能。

第三，作爲本篇論著的精華，是王履根據自己創作《華山圖册》的體會對畫理、畫法闡述了自己的見解。「苟非識華山之形，我其能圖耶？既圖矣，意猶未滿，由是存乎靜室，存乎行路，存乎床枕，存乎飲食，存乎外物，存乎聽音，存乎應接之隙，存乎文章之中。一日燕居，聞鼓吹過門，怵然而作曰：『得之矣夫。』遂麾舊而重圖之。斯時也，但知法在華山，竟不知平日之所謂家數者何在。」面對山川自然，心悟造化靈秀，則一切法度、規則都不能承擔起表現自然、表達心緒的重任。由於這種深切的體驗來自他的創作實踐，因此，引發了他對前人延傳下來的各種程式規範、筆墨法則的重新認識與評判：「夫家數因人而立名，既因於人，吾獨非人乎？夫憲章乎既往之迹者謂之宗，宗也者從也，其一於從而止乎？可從，從，從也；可違，違，亦從也。違果爲從乎？時當違，理可違，吾斯違矣。吾雖違，理其違哉！時當從，理可從，吾斯從矣。從其在我乎？亦理是從而已焉耳。」由此可以見王履的藝術個性既源於個人的品性，更源於他對造化自然和繪畫形色的深刻認識，尤其是個人面對自然時的心靈之悟。顯然王履的繪畫觀不是「寫意」的，也不是「寫實」的，因而，他對前人法度的繼承是有選擇的，而選擇的標準就是筆墨形象必須合於自然造化，因而，他說：「謂吾有宗歟？不

拘拘於專門之固守，謂吾無宗歟？又不遠於前人之軌轍。然則余也，其蓋處夫宗與不宗之間乎？且夫山之爲山也，不一其狀，……一不可以名命，此豈非變之變焉者乎？彼既出於變之變，吾可以常之常者待之哉？吾故不得不去故而就新也」。王履的變法前軌，在於自然山川的「不一其狀」，但繪畫又不是自然物形的翻版，因此，寓意於形，前人的遺產仍是可次假籍的。關鍵在於自出機軸。因而，在結尾處，王履又說：「余也安敢故背前人，然不能不立於前人之外。俗情喜同不喜異，藏諸家，或偶見焉，以爲乖於諸體也，怪問何師？余應之曰：『吾師心，心師目，目師華山。』」

王履的這篇序文，雖不足千字，卻對繪畫的意與形、造化與心源、造化與古人、心源與古人三者之間的相互關係作了明晰而透徹的論述，並且提出了獨具個性的見解。這篇序文不僅在明初具有發前人未及之見的重要的價值，而且就整個繪畫理論的歷史演變而言亦占有重要一席。所以，在明清兩代，王履「去故就新」「吾師心，心師目，目師華山」的見解是經常被引用、論及的繪畫觀之一。（邵　琦）

# 升菴畫品

〔明〕楊慎

《升菴畫品》，又名《畫品》，一卷。明楊慎撰，有《函海》本和《叢書集成初編》本。

楊慎（一四八八——一五五九），字用修，號升菴，新都（今屬四川）人。父廷和，官任少師。楊慎正德六年（一五一一）廷試第一，授翰林修撰，嘉靖初年任經筵講官。後以議大禮削籍，遣戍雲南，三十餘年後謝世。楊慎幼年即工於詩文，流放雲南後更是無所不讀，勤於著述，若論記誦之博，著述之富，當推明代第一。詩、文集之外，撰雜著多達一百餘種。有《楊升菴集》、《墨池鎖錄》、《丹鉛雜錄》等數十種存世。生平事迹見明陳文燭撰《楊升菴年譜》（載《國朝獻徵錄》卷二十一）、清錢謙益《列朝詩集小傳》丙集和《明史》卷一百九十二。

本書屬札記性質的著作，是將平日見聞、讀畫心得、以及各類書籍中有關畫人繪事的記載編輯而成的。全書共計四十九條，不成系統，如今給予歸納，大致包括以下內容：

一是繪畫理論，其中有作者自己的心得，有根據前人畫論所作的解釋或闡發，也有直接摘引的前賢語錄，雖大多缺乏創意，偶爾也有議論頗精的。如《同能不如獨勝》列舉許多事實，說明「全能」不如「專攻」：「孫位畫水，張南畫火，吳道玄畫人物，楊惠之塑，陳簡齋詩，辛稼軒詞，同能不如獨勝也。所謂太白見崔顥《黃鶴樓》詩，去而賦《金陵鳳凰臺》。」又如《畫有十三科》，謂「山也打頭，界畫打底。江南之藝，骨氣多不及蜀人，而瀟灑過之。」似摘引前人舊說，然頗精辟。此類畫論書中不少，如《論詩畫》條錄晁以道詩，謂畫貴神，然不廢形，詩貴韻，也必須寫實。楊慎以爲晁氏此詩要比東坡「論畫」詩說得全面。又如《九朽一罷》載周志機語，認爲作畫修改數次才定稿，並非妙手，且有礙傳神。若能落筆便成，自然氣韻生動。楊慎贊爲「卓識」。

二是有關畫史和畫壇佚事的記載或考辨，或以人立目，分別敘述，如《張僧繇》、《張幡》、《薛稷》、《程堂》、《楊補之》等；或依題材分類，簡述諸位代表畫師的風格特徵，如《山水》評郭熙、張洵、李成、僧楚安、李思訓、曹仁希、閭丘秀才，《花竹》論尹白、尉遲乙、張僧繇、黃筌、趙昌、郭熙、李煜、唐希雅、僧玄靄、王端

等：《人物》記曹仲達、吳道子、周昉、閻立本、王頴；《馬》述趙光輔，韓幹；另有《雜》，叙述善畫猿、鹿、貓、魚等瑣細題材的畫師。此外，《雜說》記有關歷代名師的佚事傳聞，《試題》載宋徽宗畫院中考試情況等，還有關於書畫材料、裝裱方式的記載，所涉相當廣泛。楊慎素以博聞强記、精於考據著稱，本書也有一些條目以考證爲主。或考所畫對象，如《拂林圖》中的「拂林」，《鬼拔河圖》的拔河；或辨所畫故事，如《春宵秘戲圖》、《青楓樹圖》的拔河；或證畫中人物，如《七賢過關》中的「七賢」。不過本書考證的內容並不太多，更多的是各種趣事佚聞的記載，如《畫品之亞》論酒與畫的關係，《墨汁》記梁武帝罰人飲墨汁，《李涉妝點》述畫師較藝爭勝，多能博人一笑。此外，卷末記載了十餘首題畫詩文，大多是名家手筆，如龔聖予，黃庭堅，米芾等。

本書記載較爲零亂瑣碎，有的頗爲迂腐可笑，如《寫照》中說：「未滿三十，不必寫照，恐奪精神也。」然而雖屬荒唐，我國肖像畫之所以成就不著，恐怕這也是一個重要原因。因爲直至近代，我國某些地區的老人仍不讓人畫像，從楊慎的記載可以明白，這種禁忌由來已久。

上海書畫出版社《中國書畫全書》所收此書，以《函海》清道光五年（一八二五）補刻本作底本，用同書光緒八年（一八八二）重刊本參校，並斷句排印　（孫小力）

# 中麓畫品

〔明〕李開先

《中麓畫品》，一卷。明李開先撰。有《函海》本、《叢書集成初編》本和《美術叢書》二集本。

本書前有李開先嘉靖二十年所撰《自序》一篇，闡述撰述緣起和本書梗概：「國朝名畫，比之宋、元，極少賞識，立論者亦難其人。豈非理妙義殊，未可以一言蔽之耶！予於斯藝，究心致力，爲日已久，非敢謂充然有得也。常山葉子則云，流觀當代，未見上於予者，且請撰次品格，爲藝林補闕焉。於是乃作《畫品》五篇：其一篇論諸家梗概。二篇設六要，括諸家所長；分四病，指摘所短。三篇搜羅尺寸之長，俾令無遺。四篇類次，其比肩雁行，無甚高下，渾爲一途可也。五篇述各家所從來之原。」書後又附李開先《後序》和胡來貢跋文各一。因本書正文皆論本朝已逝之人，故《後序》中又對同時在世的畫師作了簡要評判，而胡氏跋文又據李開先的口述，補充記錄了書中所論畫師的生平事跡，以此彌補正文的疏略。因此完整的《中麓畫品》應該包括《後序》和胡氏跋文。

李開先所作品評，與後世文人明顯不同的是沒有一味褒揚所謂「南宗正派」，相反，對以戴近、吳偉爲首的浙派畫師頗多稱贊。書中稱戴近的畫「如玉斗，精理佳妙，復爲巨器」，吳偉則「如楚人之戰鉅鹿，猛器橫

發，加乎一時」；陶成「如富春先生雲白山青，悠然野逸；」杜堇「如羅浮早梅，巫山朝雲，茝姿靚潔，不比凡品」。此四人皆取法南宋院畫體格，而李開先認爲都已掌握了畫之「六要」，甚至認爲戴近雖然不及宋人，卻高過元人。至於後世文人極爲推崇的沈周，書中不但批評他的山水人物有僵、濁的毛病，還說他「如山林之僧，枯淡之外，別無所有」。謂文徵明只能作小畫而不能畫大幅，周臣則「望之如玉，就之石也」，因爲原本就沒有寶色。凡此種種，說明直至嘉靖中期，吳門畫派爲代表的文人畫風尚未能博得當時文人的普遍認可。

作爲文人，且主要從事文學戲曲創作，李開先雖然自感對繪畫頗有研究，但畢竟與真正的畫師隔了一層。因此本書揚長避短、避實就虛，不在技法方面過多分析比較，而是採用文學的筆法，形象生動地總結各位畫家的風格特點。如評莊麟，「如山色早秋，微雨初歇。娛逸人之心，來詞客之興」；品唐寅，「如賈浪仙，身則詩人，猶有僧骨，宛在黃葉長廊之下」；又如譏邊景昭，「如糞土之牆，圬以粉墨，麻查剝落，略無光瑩堅實之處」；又如褒倪瓚，「如幾上石蒲，其物雖微，以玉盤盛之可也。」這些主要抒發感受的評論，言簡意賅，頗有回味的餘地。

當然，書中也有具體畫法的分析，如第二篇就列舉了有關筆法的「六要四病」，「六要」指六種出色的筆法，即神、清、老、勁、活、潤；「四病」則大多指用筆的謬誤，即僵、枯、濁、弱。爲了使讀者了解「六要四病」的特徵，他還分別附錄具有代表性的畫家畫作，供讀者對照揣摸。但是，即使是闡述筆法，李開先仍然習慣採用形象的說法，如謂「六要」中的「老筆法」，「如蒼藤古柏，峻古屈鐵，玉坼缶罅」；論「四病」中的「濁」，「如油帽垢衣，錯鏡渾水，又如廝役下品，屠宰小夫，其面目須(眉)，無復神采之處」。顯然還是重在風格面貌的描述。

李開先在《後序》中說：「大抵畫分兩家，有收藏家，有賞鑒家。有財力能多致者，收藏家也；善旌別知源

委者，賞鑒家也。兩家勢不能兼。」隨後又詳述戴進事迹和落魄的遭遇，用以說明高才必遭人忌和惟有後人賞識的道理。可見他自視甚高，而且以賞鑒家自居。不過本書雖名曰「畫品」，品評文字卻很少，如第五篇叙說各家的淵源出處，大多不作評論，少數雖作品評，又極簡略。如謂杜堇「其原出於李唐、劉松年，人物更奇，樹石遠不逮也」；評周臣「其原出於李唐，有出於小仙者極丑」。只有戴進、吳偉二人的評述稍詳一些。又如第四篇區分等第，將戴進、吳偉、陶成、杜堇列爲第一等；莊麟、倪瓚爲第二等；周臣、呂紀等爲三等；唐寅、沈周、林良等爲四等；商喜、石鋭爲五等。最後又依照題材的不同羅列衆多畫家，總爲第六等，均無片言隻語的說明或分析，讀者必須參閱第一篇的「論諸家梗概」，方能有所理解。與南齊謝赫《古畫品錄》分品論述的體例相比，本書顯得眉目不清。然據《《四庫全書總目提要》所述：「(《中麓畫品》)大致仿謝赫、姚最之例，品明一代之畫，分爲五品。每品之，優劣兼陳。」似乎又是分品評說的。或許今日所見通行本有所闕漏。

本書品評與作者同時和以前的明代畫家，雖較簡略，但也反映出當時北方文人對明代畫壇的看法。然而書中褒揚浙派態度，引起後世文人的不快，《四庫全書總目提要》就稱此書「持論偏僻」。其實摒棄門户之見，李開先品評未必就一無是處，它畢竟是那個時代的產物，從中可以窺知畫風變化的因緣。此外，本書也有一定的史料價值，它爲我們提供了明代衆多畫師的生平事跡。

上海書畫出版社一九九二年出版《中國書畫全書》本，以《函海》清乾隆年間刊本斷句排印。（孫小力）

# 四友齋畫論

〔明〕何良俊

《四友齋畫論》，一卷。明何良俊著。約成於明嘉靖九年（一五三〇）。原爲《四友齋叢說》之一，後人將《叢說》論畫部分單獨印行，成《四友齋畫論》。主要版本有：明隆慶三年（一五六九）初刻本、明萬曆七年（一五七九）重刻本、《美術叢書》本、《中國書畫全書》本。

《四友齋畫論》計有論畫之述五十則。卷前有何良俊自撰緒論。自言：「小時即好書畫」，「一遇真迹，輒厚貲購之，雖傾産不惜，故家業日就貧薄，而所藏古人之迹亦已富矣。」又與文徵明性復相近而篤好，「相與評論，故亦頗能鑒別。雖不敢自謂神解，亦庶幾十不失二矣。」「今取古人論畫之語，與其一得之見，著之於篇。」因而，此卷所論乃多取前人之成說，參以自己創作、鑒賞之心得彙集而成。

關於繪畫之功用，認爲如《三禮圖考》之「車輿冠冕章服象勝……按圖製造，可無舛錯」，亦可知「畫之所關甚大矣。」《宣和博古圖》則有使「三代典型」得傳於世的功用。至於顧愷之的《孝經圖》、馬和之的《國風圖》、萬立本的歷代帝王像，則是「關於政理」而「稗於世教」。繪畫中惟山水之作使人「得以神游其間」，因此，獨推宗炳山水之意。稱宗炳爲「世豈復有此等人哉」。

對於前代名迹及畫史家之論，多能依據史實作公允之論。如「昔人之評畫者謂：畫人物則今不如古，畫山水則古不如今。此一定之論也。蓋自五代以後，不見有顧虎頭、陸探微、張僧繇、吳道玄、萬立本；五代以前不見有關同、荆浩、李成、范寬、董北苑、僧巨然。」又如：「劉子玄曰：張僧繇畫群公祖二疏圖，而兵士有着芒蓐者；萬立本畫昭君圖，婦女有帷帽者。夫芒蓐出於水鄉，非京華所有，帷帽起於隋代，非漢宮所作。以此言之，畫非博古之士亦不能作也。」

何良俊認爲，畫之正脈與院體之別，在於氣韻。如「畫之品格，亦只是以時而降，其所謂少韻者，蓋指南宋院體諸人而言耳。若李、范、董、巨，安得以此少之哉」。又如：「夫畫家各有傳派，不相混淆。如人物，其白描有二種，趙松雪出於李龍眠，李龍眠出於顧愷之，此所謂鐵綫描；馬和之、馬遠則出於吳道之，此所謂蘭葉描也。其法固自不同。畫山水亦有數家，關同、荆浩一家也；董源、僧巨然，其一家也；李成、范寬其一家也；至李唐又一家也。此數家筆力神韻兼備，後之作畫者能宗此數家便是正脈。若南宋馬遠、夏圭，亦是高手，馬、人物最勝，其樹石行筆甚遒勁，夏圭善用焦墨是畫家特出者，然亦是院體。」

有關「利」「行」之別則在文徵明與戴文進的比較中被闡明。其論曰：「衡山本利家，觀其學趙集賢設色與李唐山水小幅，皆臻妙。蓋利而未嘗不行者也。戴文進則單是行耳，終不能兼利，此則限於人品也。」又如「石田學黃大癡、吳仲圭、王叔明，皆逼真，往往過之。獨學雲林不似，余有石田畫一小卷，是學雲林者，後跋尾云：此卷仿雲林筆意寫之，然雲林以簡，余以繁。夫筆簡而意盡，此其所以難到也。此卷畫法稍繁，然自是佳品，但比雲林覺太行耳。」可見，何良俊的「行」「利」之分，雖直接針對畫面而言，但起決定作用的卻是個人的品性。倪瓚之所以列「逸品」，在於其胸中有「逸氣」，「今畫者無此逸氣，其何以窺雲林之廊廡耶？」若人

品不至，只是「亦善畫，頗有膽氣，能作大幅」，亦只是「濁俗品也」（評謝樗仙）。

「利家」、「行家」與「正脈」、「院體」在何良俊的具體論述中，不盡相合，所謂「利家」是指如朱孟辨、張以文那樣「畫山水亦好，然只是游戲，未必精到」的人，所謂「行家」是如戴文進那樣雖有精湛純練的技法，卻乏品性之雅逸「終不能兼利」的人。然何良俊所推舉的卻不是純然的「利家」，而是利而兼行的，亦即「筆力神韻兼備」的畫家。

經由對畫史的疏浚，證實前人「一須人品高，二須師古法」的名言。「元人之畫遠出南宋諸人之上，文衡山評趙集賢之畫，以爲唐人品格，倪雲林亦以高尚書、石室先生、東坡居士並論。蓋二公神韻最高，能洗去南宋院體之習，其次則以黃子久、王叔明、倪雲林、吳仲圭爲四大家，蓋子久、叔明、仲圭皆宗董、巨，而雲林專學荆、關，黃之蒼古，倪之簡遠，王之秀潤，吳之深邃，四家之畫，其經營位置，氣韻生動，無不畢具，即所謂六法兼備者也。此外如陳惟允、趙善長、馬文璧、陸天游、徐幼文諸人，其韻亦勝，蓋因此輩皆高人，耻仕胡元，隱居求志，日徜徉於山水之間，故深得其情狀，且從荆、關、董、巨中來，其傳派又正，則安得不遠出前代之上耶？乃知昔人所言：『一須人品高，二須師法古』，蓋不虛也。」

此外，何良俊還詳細記載了他所見的漢代車螯春畫「余家乃有漢人畫，此世之所未見，亦世之所未知者也。其畫非縑非楮，乃畫於車螯殼上，此是姑蘇沈辨之至山東買書買回者，聞彼處盜墓人每發一墓則其中不下有數十石，其畫皆作人物，如今之春畫，間有干男色者。畫法與隸釋中有一碑上所畫之人大率相類，其筆甚拙，顧、陸尚有其遺意，至唐則漸入於巧矣。夫車螯者蜃也，雉人大水爲蜃，雉有文章，故螯亦有文章。登州海市即蜃氣也。但不知墓中要此物何用。余觀北齊邢子才作文宣帝哀策，文云：攀蜃輅而雨泣，王筠昭

明太子哀策文曰：蜃輅峨峨，江總陳宣帝哀策文云：望蜃楓而攀翀，謝鵜敬王后哀策文云：懷蜃衛而延首。則知古帝王墓中皆用之，蓋置於柩之四旁，以防狐兔穿穴。其畫春情亦似厭勝，恐蛟龍侵犯之也。」這則記載的真僞價值可以見仁見智，但其作爲第一次見著載錄，對於豐富畫學史料無疑是極有意義的。

《四友齋畫論》盡管其中標新之見不多，但對前代古法畫理的理解卻是深刻而貼切的，又由於何良俊與文徵明私交頗厚，因而從中亦可見出明時畫壇之面貌，對畫史研究亦有其價值。（邵　琦）

# 畫說

〔明〕莫是龍

《畫說》，一卷。明莫是龍著。約成於明萬曆十八年（一五九〇）前後。最早被輯集在《寶顏堂秘笈》中刊出（一六一〇年）。主要版本有：《寶顏堂秘笈》本、《廣百川學海》本、《閑情小品》本、《說郛》本、《叢書集成初編》本、《美術叢書》本和《中國書畫全書》本。各版本間除個別字句外，內容大體相類。

莫是龍（約一五三九——一五八七），字雲卿，又字廷韓，號秋水，又號後明。華亭（今上海松江）人。幼補諸生。萬曆年間，以貢入國學。十歲便能文，工書畫，受到當時皇甫濂、王世貞等人的激賞。家富收藏，善鑒品。早年與董其昌同師於莫是龍的父親莫如忠，因而私交甚厚。後補郡博士弟子。工詩古文辭。畫山水

宗黃公望而另得蹊徑，磊落鬱葱，別有韻致，又自矜重不輕視人。有《莫廷韓集》等。生平事迹載入於《明史·董其昌傳》、《明史·藝文志》、《松江志》、《明畫錄》、《無聲詩史》、《海上墨林》、《藝苑甔言》等。

《畫說》計有論畫之說十六條。大致有畫理、畫法及對歷代畫家、作品的縷析。

在繪畫美學觀上，認爲有「南宗」與「北宗」之分，「禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驌，以至夏、馬輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎所之法，其爲張畊、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂：雲峰石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者。東坡贊吳道子、王維畫壁亦云：吾於維也無間然，知言哉。」

在畫理上，以爲繪畫之道「所謂以宇宙在乎手者，眼前無非生機，故其人往往多壽，至如刻畫細碎，爲造物役者，乃能損壽。蓋無生機也。」「畫家以古爲師，已自上乘，進此當以天地爲師。每朝起看雲氣變幻，絕近畫中山，山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不人畫，而右看人畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所托也。樹豈有不人畫者，特畫史收之生絹中，茂密而不繁峭，秀而不寒，即是一家眷屬耳。」在繪畫審美取向上倡揚「南宗」而貶抑「北宗」。

在畫法上，莫是龍認爲在具體選用上不存嚴格的南北界分。如：「畫平遠師大筆，重山疊嶂師江貫道；皴法用董源麻皮皴，及瀟湘圖點子皴；樹用北苑、子昂二家法；石用李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景；李成畫法有小幀水墨及着色青綠，俱宜宗之。集其大成，自出機軸，再四、五年，文、沈二君不能獨步吾吳。」對具體畫法，又多有精到論述，如「柳，宋人多寫垂柳，又有點葉柳。垂柳不難畫，只要分枝頭得勢耳。點葉柳之

妙，在樹頭圓鋪處，只以汁綠漬出，又要森蕭有迎風搖颺之意，其枝須半明半暗。又春二月，柳未垂條；秋九月柳已衰颯，不可混。設色亦須體此意也。」又「畫樹之竅，只在多曲，雖一枝一節，無有可直者。其向背俯仰，全於曲中取之。或曰：然則諸家不有直樹乎？曰：樹雖直，而生枝發節處必不多直也，董北苑樹作勁挺之狀，特曲處簡耳。李營丘則千屈萬曲，無復直筆矣。枯樹最不可少，時於茂林中間見，乃奇古。茂林惟檜、柏、楊柳、椿、槐要鬱森，其妙處在樹頭與四面參差，一出一入，一肥一瘦。古人以木炭畫圈，隨圈而點之，正爲此也。」

繪畫既需以古人爲師，更當以天地造化爲師，然就繪畫本身而言，筆墨的精妙與否亦是關鍵。莫是龍指出：「古人云：有筆有墨二字，人多不曉，畫豈無筆墨哉？但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，在皴法而無輕重向背明晦，即謂之無墨。古人云：石分三面，此語是筆亦是墨，可參之。」「山之輪廓先定，然後皴之。今從碎處積爲大山，此最是病。古人運大軸，只三、四大分合，所以成章。雖其中有細碎處甚多，要之取勢爲主。」

對前代畫家、作品的品鑒以境界的清幽古淡爲標準。「趙大年平遠，寫湖天淼茫之景，極不俗，然不奈多皴，雖云學維，而維畫正有細皴者，乃於重山疊嶂有之，趙未能盡其法也。張伯雨題倪迂畫云，無畫史縱橫習氣。予家有此幀。又其自題《獅子林圖》云：『予此畫真得荆、關遺意，非王蒙輩所能夢見也。』其自高標置如此。又顧漢中題迂畫云：『初以董源爲宗，及乎晚年，畫益精詣，而書法漫矣。』蓋迂書絶工致，晚年乃失之，而精於畫，一變古法，以天真幽淡爲宗，要亦所謂漸老漸熟者，若不從董北苑築基，不容易到耳。縱橫習氣，即黄子久未斷。幽淡兩言，則趙吳興猶遜迂翁，其胸次自别也。」

《畫説》在中國畫學史上，尤其是在晚明的畫壇上占有重要的地位，其倡論的「南北宗論」不僅在當時就

是占主導地位的繪畫學論，而在整個有清一代的數百年間也一直是人們評價中國繪畫，尤其「文人畫」的重要理論依據之一。

《畫說》的十六條文字，與董其昌《畫禪室隨筆》中的文字大多相合，有些甚至是完全相同，因此，對於這一卷文字的作者究竟是誰，學術界一直存有董其昌、莫是龍兩說。之所以難以確認這一組文字作者，原因有二：一是從版本上看在當時就混雜難辨；二是董其昌與莫是龍的私交甚厚，且又爲同時代人，因而難以辨明究竟是誰先倡「南北宗」論說，或許是兩人相互發見而各自記之。無論《畫說》的作者終爲何人，莫是龍作爲「南北宗」論的始倡之一是理當不存疑問的，而「南北宗」論對後世的影響又是中國畫學史上諸學說中最爲深廣而久遠的。上海書畫出版社結集出版的《文人畫與南北宗論文彙編》便是對此一問題的各種研究成果的彙集，可資參閱。（邵　琦）

# 畫　箋

〔明〕屠　隆

《畫箋》，一卷。明屠隆著。主要版本有：《說郛》本、《美術叢書》本、《中國書畫全書》本。

屠隆（一五四二——一六〇五），字緯真，一字長卿。鄞（今浙江鄞縣）人。少有異才，落筆數千言立揮而

就。萬曆五年(一五七七)進士。除潁上知縣，調清浦。時招名士雅聚飲酒，縱游九峰三泖而不廢政務。後遷禮部主事。罷歸，家貧以賣文爲生。能詩文，亦寫傳奇，或評文藝，於繪畫亦能賞鑒。論繪畫重意趣，以「天趣」「物趣」品第畫之高低優劣。明《鴻包》、《考槃餘事》、《游縣雜編》、《由拳》、《白榆》、《采真》及《書箋》、《帖箋》、《琴箋》、《紙墨筆硯箋》、《香箋》、《茶箋》、《山齋清供箋》、《起居器服箋》、《文房器具箋》等傳世。

《畫箋》計有論畫二十六則。每則一條，文字長短不一，長則數百字，短則十餘字。其條目依次爲：一賞鑒，二似不似，三古畫，四唐畫，五宋畫，六元圖，七國朝畫家，八邪學，九粉本，十臨畫，十一宋綉畫，十二看畫法，十三品第畫，十四無名畫，十五單條畫，十六古絹素，十七裱錦，十八學畫，十九軸頭，二十藏畫，二十一小畫匣，二十二卷畫，二十三拭畫，二十四出示畫，二十五裱畫，二十六挂畫。

《畫箋》所論範圍甚廣，有畫史、有畫理、有學畫、有品第、有觀畫、有收藏、有裝裱、有材料等等，幾乎無所不包。但文辭過簡約，點到即止，不及詳論。其中除一些收藏方法外，最具有理論學術價值的是附於論述唐、宋、元、明及習畫方法之中的有關繪畫「意趣」的觀點。

如「古畫」一則：「上古之畫，迹簡意淡，真趣自然，畫譜繪鑒，雖備而歷年遠，其箋素敗腐不可得矣。」

論「唐畫」一則：「意趣具於筆前，故畫成神足，莊重嚴律，不求工巧，而多自妙處。後人刻意工巧，有物趣而乏天趣。」

論「宋畫」一則：「評者謂之院畫不以爲重，以巧太過而神不足也。不知宋人之畫，亦非後人可運堂室。如李唐、劉松年、馬遠、夏圭，此南渡以四大家也。畫家雖以殘山剩水目之，然可謂精工之極。」

論「元畫」一則：「評者謂士大夫畫，世獨尚之，蓋士氣畫者乃上林中能作隸家畫品，全法氣韻生動，不

求物趣，以得天趣爲高。觀其曰寫而不曰畫者，蓋欲脱盡畫工院體氣故耳。此等謂之寄興，但可取玩一世，若云善畫，何以上擬古人而爲後世寶藏，如趙松雪、黄子久、王叔明、吳仲圭之四大家及錢舜舉、倪雲林、趙仲穆輩，形神俱妙，絶無邪學，可垂久不磨。此其士氣畫也。雖宋人復起亦甘心服其天趣，然亦得宋人之家法而一變者。」

論「國朝(明)」畫家：「明興丹青，可宋可元，與之並駕齊驅者，何啻百家而吳中獨居其大半，即盡諸方之燁然者不及也。」

又如「粉本」一則曰：「古人畫稿，謂之粉本，草草不經意處，乃其天機偶發，興意勃然，落筆成趣，自有神妙，有則宜寶藏之。」

論「臨畫」則曰：「臨模古畫，着色最難，極力模似，或有相似，惟紅不可及，然無出宋人。宋人摹寫唐朝五代之畫，如出一手，秘府多寶藏之。今人臨畫，惟求影響，多用己意，隨手苟簡，雖極精工，先乏天趣，妙者亦板。國朝戴文進，臨摹宋人名畫，得其三昧，種種逼真，效黄子久、王叔明畫，較勝二家。沈石田有一種本色，不甚稱，摹仿諸舊，筆意奪真，獨於倪元鎮不似，蓋老筆過之也。評者云，子昂近宋而人物爲勝，沈啓南近元而出水爲尤，今如吳中莫樂泉臨畫，亦稱當代一絶。」

其餘諸論，亦多有獨到發見，綜觀所論，雖然着力於意趣倡發，但其基本態度還是要求繪畫要能創造真實而富有趣味的形象，不象後世的文人畫説，盡去形似之基礎而泛論神韻之非師。因而，《畫箋》所論對於全面客觀認識理解中國古代繪畫是富有啓示作用的，也正是在這一意義，這卷簡約的論著常爲後人所引用、評述。（邵　琦）

# 畫禪室隨筆

〔明〕董其昌

《畫禪室隨筆》，四卷。明董其昌著。有清康熙刻本、《四庫全書》本、清瘦閣讀書十八種本、《藝林名著叢刊》本等。

董其昌（一五五五——一六三七），字玄宰，號思白、香光居士，華亭（今上海市松江縣）人。明代書畫家。官至南京禮部尚書，謚文敏。十七歲始學書法，初從顏真卿《多寶塔》入手，後轉學鍾（繇）、王（羲之），並參以宋人筆意。書法風格率易中得秀色，分行布白，疏宕秀逸，對明末清初的書壇影響很大。兼擅山水畫，畫宗五代董源、巨然以及元四家的黃公望、倪瓚，講究筆致墨韻，以書入畫，畫格清潤明秀，以平淡天真取勝，爲明末山水畫「華亭派」之首領。在畫論上推崇和倡導「士氣」，主張「頓悟」。在山水畫理論上提出導「南北宗」之說，並推崇「南宗」爲文人畫正脈，形成崇「南」「北」的偏見，影響深遠。繪畫代表作有《高逸圖》、《江干三樹圖》、《畫錦堂圖》等，並著有《容臺集》、《容臺別集》、《畫禪室隨筆》、《畫旨》、《畫眼》。

《畫禪室隨筆》爲雜記體的書畫小品文，乾隆中葉以後，其書乃流傳甚廣。

《畫禪室隨筆》所論終於禪說，而發端於論書，凡四卷。卷一爲《論用筆》、《評法書》、《跋自書》、《評古

帖》，卷二是《畫訣》、《畫源》、《題自畫》、《評舊畫》，卷三有《評詩》、《評文》、《紀事》、《紀游》，卷四設《雜言上》、《雜言下》、《楚中隨筆》、《禪說》。書目前有方拱乾以及康熙庚子（一七二〇）梁穆作序。

卷一在論述書道的同時，對歷代書家和法書名帖有所點評。從中强調筆墨的運用，並推崇平淡天真的書風。認爲「書道只在巧妙二字，拙則直率而無化境矣。」而字的巧處就在於用筆和用墨這兩個方面：用筆旨在遒勁，用墨則須有潤。蘇東坡詩論書法云：「天真爛漫是吾師」，如此才能泯没棱痕，歸於書道。故在論晉、宋、唐人法書時指出：「晉宋人書但以風流勝，不爲無法，而妙處不在法。至唐人始專以法爲蹊徑，而盡態極妍矣。」卷二四篇是本書的重點，董其昌的重要繪畫理論和美學思想都在這一卷中得到了充分展示。首先是山水畫上南北二宗的提出。書中認爲：「禪家有南北二宗，唐時始分。畫之有南北宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、伯驌，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變勾研之法，其傳爲張琮、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。」這段論述把禪宗的分宗套用於繪畫流派的區分上，爲古代山水畫風烙上了深深的印記。而其中的「崇南貶北」的論說尤爲重要，它對近古北宗繪畫的發展，産生了一定的阻遏。此說以爲南宗是文人畫，有天趣，是「頓悟」的表現，徒有功力者不可及。而北宗「顧其術亦近苦矣……譬之禪定，積劫方成菩薩，「非如董、巨、米三家，可一超直入如來地也。」「方知此一派畫殊不可習。」後來松江派畫家，不僅從此說，而且還加以引申，說「北宗」畫家入「邪道」，以至稱之爲「野狐禪」而加以排斥。其次是文人畫之說。指出「文人之畫自王右丞始。其後董源、僧巨然、李成、范寬爲嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來，直至元四大家……若馬、夏及李唐、劉松年，又是李大將軍之派，非吾曹易學也。」文

人畫的提出，更是「崇南貶北」的明證。文人畫所提倡的是「士氣」、「平淡天真」，故「士人作畫，當以草隸奇字之法爲之。樹如屈鐵，山似畫沙，絶去甜俗蹊徑，乃爲士氣。不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。」第三是主張以天地造化爲師，讀萬卷書，行萬里路。認爲：「畫家以古人爲師，已自上乘，進此當以天地爲師。」雖說畫境之氣韻生而知之，全憑天授，然亦可學得，即造化自然，「讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑内營，立成鄆鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神矣。」以上一系列繪畫理論的提出，表明文人畫發展至明末已盛極一時。

卷三、卷四除了記述奇風異俗、軼事怪物之外，亦不乏重要的觀點和思想。如認爲士君子貴多讀異書，多見異人，才會在人品上有所提高，並進一步借黄山谷的話說：「士生於世可百不爲，惟不可俗。」指出士人應當「獨立不懼」。「頓悟」在這里也得到了進一步的提倡，所謂「文不在學，只在悟。……思之不已，鬼神將通之。」這些都是與卷一、卷二中所闡述的思想一脈相承的。

《畫禪室隨筆》對以後的繪畫發展影響深遠。清初稱霸畫壇的「四王」就是其理論的實踐者，在他們積極爲畫壇建立一種典範的同時，對「北宗」一派的繪畫起到了消極的影響。

有關研究著作有日本神田喜一郎的《（畫禪室隨筆）講義》，古原宏伸的《（畫禪室隨筆）札記》。比較重要的學術文章有德國孔達的《董其昌的（畫禪室隨筆）和莫是龍的（畫説）》以及徐建融的《（畫禪室隨筆）的美學意蘊》等。（邵　峰）

# 鐵網珊瑚

〔明〕趙琦美

《鐵網珊瑚》，又名《趙氏鐵網珊瑚》，十六卷。明趙琦美撰。有雍正六年年希堯刊本、《四庫全書》本、欣賞齋刊本、乾隆二十三年刊本（二十卷）。

趙琦美（一五六三——一六二四），字元度，號清常道人。江蘇常熟人，趙用賢（明隆慶進士，官至吏部侍郎）之子。以蔭官刑部郎中。好收藏書，其藏書室稱脈望館。著有《脈望館書目》等。

《鐵網珊瑚》，舊題明朱存理撰。末有萬曆趙琦美跋，稱原從秦四麟家得《書品》、《畫品》各四卷，後從焦竑藏本相較，又以所見真迹續於後，增爲書品十卷，畫品六卷。秦氏原本無撰人姓名，別有跋記作者姓名。據此，是書非朱存理所撰，乃趙琦美得無名氏殘稿所編。

全書共著錄金石碑刻、書畫、詩文墨迹等四百餘種，內容是有關題跋印記，法帖則錄有原文。如《唐歐陽率更〈子奇帖〉》條，先錄《子奇帖》原文：「《新序》曰：子奇年十八，齊君使理阿。既行，齊君悔之，遣人追。追者返曰：『子奇必能理阿矣，共載者皆白首。』子奇至，即鑄兵，以爲耕器。魏聞童子爲君，庫無兵，倉無粟，乃起兵擊之。阿父率子，兄率弟，以私兵戰之，遂敗魏師。」其後有觀閱者題字。如《子奇帖》後就有「古圮靜勝

老人劉沐觀」、「廬山黃石翁觀」等。再後有記述原委、考證真僞、品評優劣及價值的文字。如《子奇帖》後即有鄧文原、吳善、班惟志三人的題識文字。以下僅錄後二者：「古人法書貴墨跡而賤石刻。墨跡具存筆意。學者蓋有考焉。此帖歐陽率更所書《新序》墨色，宛然筆意具在，善書者宜寶之。元統改元，歲在癸酉十有二月。番陽吳善題。」「率更令歐陽公書法，在李唐朝居褚河南、薛少保右，則其妙可知矣。拜觀《新序》一帖，其筆力端重遒麗，只爲萬世法程，學者烏可片楮忽諸？不特此耳，吳興趙公書籤，巴西鄧先生手跋，亦足清玩也。識者寶之。大梁班惟志謹書。」

書中所錄大量題跋印記，有助於後人辨識古跡異同、真僞，至今賞鑒家多引以爲據。（侯占虎）

# 繪事微言

〔明〕唐志契

《繪事微言》，四卷。明人唐志契著。成書年份不詳，主要版本有：明鈔本、《四庫全書》本、《海陵叢刻》本、《中國書畫全書》本。

唐志契（一五七九——一六五一），字元生，一作玄生，又字敷五。江蘇揚州人，一作海陵（今泰州）人。諸生。精於繪畫。遍游名山大川，坐卧其間經年累月，畫作筆意清遠，有元人風格。著有《繪事微言》。生平事

迹見《明畫錄》等。

《繪事微言》系論畫叢輯著作。第一卷爲自撰之說，其餘三卷則雜採前人舊說彙輯而成。

第一卷計有五十一則，分別爲：畫尊山水、畫名、傳授、畫以地異、山水寫趣、寫畫要讀書、畫不可苟、畫要看真山水、存思、品質、畫有自然、大小所宜、逸品、老嫩、仿舊、山水要明理、蘇松品格同異、畫要天分帶來、山水性情、氣韻生動、用墨、積墨、寫意、皴法、丘壑藏露、筆法、山水忌纖、冗與雜不同、碎石、樹木、樹石所宜、枯樹、柳與松、水口、雲雨風烟、烟雲染法、雪景、樓閣、遠山、點苔、蓄畫、賞鑒、看畫訣、識畫火候、古今優劣、名家收藏、絹素、古畫不入常格、古畫無價、院畫無款、金碧山水。

第二至四卷則對始自南齊謝赫《古畫品錄》，迄於明代李日華的歷代畫家著名論述，删除蕪冗，汰取精華，分別輯錄。前有鄭光勛序。

唐志契論畫獨重山水，以爲「畫中惟山水最高，雖人物花鳥草蟲未始不可稱絶，然終不及山水之氣味風流瀟灑。」因爲：「山水原是風流瀟灑之事，與寫草書行書相同，不是拘攣用工之物。」「昔人謂：『畫人物是傳神，畫花鳥是寫生，畫山水是留影。』然則影可工緻描畫乎？夫工山水始於畫院俗子，故作細畫，思以悦人之目而爲之，及一幅工畫雖成，而自己之興已索然矣。是以有山林逸趣者，多趣寫意山水，不取工緻山水也。」

唐志契認爲山水之意趣，在於能得山水之真性情。得山水之真性情再從筆墨留影，則繪畫「氣韻」即有可得。他說：「凡畫山水，最要得山水性情，山得其性情，便得還抱起伏之勢，如跳、如坐、如俯仰、如挂腳、自然山性即我性，山情即我情，而落筆不軟矣。水便得濤浪瀠洄之勢，如綺、如雲、如奔、如怒、如鬼面，自然水

性即我性，水情即我情，而落筆不板呆矣。或問山水何性情之有，不知山性即止而情態則面面生動，水性雖流而情狀則浪浪具形，探討久之，自然妙過古人者。古人亦不過於真山真水上探討，若仿舊人，而只取舊本描畫，哪得一筆似古人乎。豈獨山水，雖一草一木亦莫不有性情，若含蕊舒葉，若披枝行幹，雖一花而或含笑，或大放、或背面、或將謝、或未謝，具有生花之意。畫寫意者，正在此精神，亦在未舉筆之先，預有天巧耳，不然，則畫家雲則雲氣韻生動，何氣得所韻耶！」

在闡釋「氣韻生動」時，提出世人理解多有謬誤。指出：「氣韻生動與烟潤不同，世人妄指烟潤爲生動，殊爲可笑。蓋氣者有筆氣、有墨氣、有色氣，而又有氣勢、有氣度、有氣機。此間即謂之韻。而生動處則又非韻之可代矣。生者生生不窮，深遠難盡，動者動而不板，活潑迎人，要皆可默會而不可名言。……至如烟潤，不過點墨無痕迹，皴法不生澀而已，豈可混而一之哉。」

推重「逸品」，主張繪畫要有「士大夫氣味」，將「風神透逸，韻致清婉」作爲一條標準。因而要求畫家作畫「聰明近莊重，便不俳；聰明近磊落，便不俗；聰明近空曠，便不拘；聰明近秀媚，便不粗。」欲有此胸次，則一須「行萬里路，讀萬卷書」，使「胸中富於見聞」，「富於丘壑」；二須「解衣盤礴，任意揮灑」，既「下筆一絲不苟」，又不能爲金錢而草率苟且；三須「凝神存想」，「從容自得」，「適意時，對明窗淨几，高明不俗之友爲之」，如此，就可「寫出胸中一點灑落不羈之妙。」

唐志契認爲繪畫之精妙，一來自「看真山水」，「法自然」，若能經常「親臨極高極深」，則「看得多，自然筆下有神」。對造化又需「棄其醜而取其芳」，不可單純陷於古人之中，「徒摹仿舊人棧道瀑布」。二是來自「名師指點」，「若無名師指點」，則應「大積古今名畫，朝夕探求」，亦可「下筆精彩過人」。但師古人應「師其意而

不師其迹」，同時又「博學諸家」，唯有如此方能悟得繪畫的「法度準繩」。

此外，《繪畫微言》還就繪畫作品收藏方法，古今作品優劣之鑒等作了提綱挈領的論述。

《繪事微言》在收入《四庫全書》時，進呈書目中稱除四卷外尚有別紀三卷，題爲吳從先撰。《四庫》本未收，故不知三卷《別紀》的內容。《中國書畫全書》收入時，以《四庫》本爲據，參以明抄本相校勘，但後三卷未收。《四庫全書提要》稱《繪畫微言》「自著論斷，多中肯綮」，「作畫以氣韻爲本，讀書爲先，皆確論也。讀其書，知其非庸史矣。故《欽定佩文齋書畫譜》采志契之說頗多雲。」（邵　琦）

# 畫塵

〔明〕沈顥

《畫塵》，一卷。明沈顥撰。有《廣百川學海》本、《美術叢書》本和《畫論叢刊》本。

沈顥（一五八六——？），字朗倩，號石天。長洲（今江蘇蘇州）人。擅長丹青，工於詩文、布衣終身，著述頗豐。撰有《枕瓢集》、《焚硯集》、《浣花閑話》、《墉阿雜俎、和《畫傳燈》等。清順治十八年（一六六一）他七十六歲時尚存活人世。生平事跡參見清陸心源《穰梨館過眼錄》有關著錄和今人張慧劍《明清江蘇文人年表》。

本書曾收入明人閔景賢所輯叢書《快書》，《快書》初刊於天啓六年（一六二六），可見《畫塵》早在沈顥四

十歲以前已經撰成。全書共分十三目三十九則：一《表原》，二《分宗》，三《定格》（六則），四《辨景》，五《筆墨》（三則），六《位置》（八則），七《刷色》，八《點苔》，九《命題》（三則），十《落款》（四則），十一《臨摹》（三則），十二《稱性》（三則），十三《遇鑒》（四則）。

《表原》辯畫祖不是封膜，而是婦人璪首，故作驚人之論。《分宗》沿襲莫是龍、董其昌「南北宗」之說，並無創見。《定格》以下，縱論畫理畫意畫法，識見頗高，深獲後人好評。

沈顥論畫，崇尚簡澹，傾慕神骨，並常以詩歌比擬，因而形象含蓄，耐人尋味。其《定格》曰：「層巒疊嶂，如歌行長篇；遠山踈麓，如五、七言絕，愈簡愈人深永。庸史涉筆，拙更難藏。」可見簡澹更有情趣，也更見功力，這與他《分宗》中標榜的文人畫「裁搆淳秀、出韻幽澹」的風格是完全一致的。又說：「少陵云：『高簡詩人意。』今人刻意求簡，便落倪迂。不刻意求簡，欲爲倪迂，不可得也。」元末倪瓚逸筆草草的畫風，是明中期以後吳中畫派特別傾慕的，其癡迷的程度，於此可見一斑。

明末文人畫師普遍認爲，作畫須從畫外求，若讀萬卷書，行萬里路，畫品自然會高。沈顥則更爲徹底，斷言無書卷氣的畫根本就稱不上是畫：「趙大年平遠，逸家眼目，剪伐町畦，天然秀潤，從輞川叟得來。然昔有評者謂：『得胸中千卷畫更奇古。』則無書可以無畫。」沈顥心目中的佳作，應該是「挹之有神，摸之有骨，玩之有聲」的，要達到這樣的境界，當然也離不開萬卷書的基礎。

不僅書的構思和意境全仗畫外功夫，就是畫技的突破和創新也能從詩文中獲得。《筆墨》曰：「米襄陽用王洽之潑墨，參以破墨、積墨、焦墨，故融厚有味。予讀《天隨子傳》，悟飛墨法。輪廓布皴之後，綃背烘熳，以顯氣韻沉鬱，令不易測。」

書中對於前賢幾成定說的論經常提出反駁，這些獨出心杼的議論，往往給人耳目一新的感覺。如《位置》說：「大癡謂畫須留天地之位，常法也。予每畫雲烟著底，危峰突出，一人綴之，有振衣千仞勢。客訝之。予曰：此以絕頂爲主，若兒孫諸岫，可以不呈，巖腳枯根，可以不露，令人得之楮筆之外。」當然，將畫境移往畫外，沈顥的畫法確實值得稱道。又如《命題》：「郭熙云：作畫先命題爲上品，無題便不成畫。此語近於膠柱。……良工繪事，有布置而實無布置，無布置而實有布置。象之所有不必意，意之所有不必象。理不離於異見，事不關乎慧用。此中一著些字，便判人天，何暇命題？或者脫局賞心，摭詞拈語，固無不可。」這是典型的重視意趣、主張放任自適的明季文人畫思想。

沈顥論畫還標榜「似而不似，不似而似。」首先是作畫不必與對象相似，他舉元人倪瓚爲例，說倪瓚晚年隨意抹掃，如獅子獨行，脫落儕侶。一天於燈下畫竹、樹，傲然自得。誰知次日早起展視，根本就不像竹。倪贊笑着說：「全不似處，不容易到耳！」（見《稱性》）可見倪瓚認爲不似比似更難。其次是臨摹也不必與古人相似：「臨摹古人，不在對臨，而在神會。目意所結，一塵不入。似而不似，不似而似，不容思議。」（《臨摹》）此語顯然更爲撤底。

對於元代以後盛行的題款和繪畫、書法並舉的風氣，以及題款的位置安排等等，書中也作了簡要論述。如謂元以前大多不用款識，「款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。後來書、繪並工附麗成觀。」又說：「一幅中有天然候款處，失之則傷局。」以此說明款識已是繪畫不可闕少的部份。至於明代繪畫，尤其是吳門畫師的題款變化，書中也有精要評述：「衡山翁（文徵明）行款清整。石田（沈周）晚年題寫灑落，每侵畫位，翻多奇趣。白陽（陳道復）輩效之。」

沈顥論畫語相當精妙，含蓄雋永，要言不繁，常有禪家語錄般的意趣。例如《辨景》曰：「山於春如慶，於夏如競，於秋如病，於冬如定。」這「慶」、「競」、「病」、「定」四字，對四秀景致的描摹，可謂唯妙唯肖。又如論作畫的布局：「胸中有完局，筆下不相應，舉意不必然。落楮無非是機之離合，神之去來。既不在我，亦不在他，臨紙操筆時，如曹瞞欲戰，若罔欲戰，頭頭取勝矣。」再如述丹青妙手的隨意揮灑：「了事漢意到筆隨，漬墨掃紙，便是拈花擊竹。」（《稱性》）凡此種種，更使本書增添了許多魅力。

本書有今人于安瀾《畫論叢刊》整理本，以清初順治三年（一六四六）《續說郛》刊本爲底本，用《昭代叢書》本和《佩文齋書畫譜》本參校書後附校勘記。（孫小力）

# 畫引

〔明〕顧凝遠

《畫引》，一卷（或作三卷）。明顧凝遠撰。通行本有《美術叢書》本、《畫論叢刊》本和《畫苑祕笈》二編本。

顧凝遠（約一五八三——？），號青霞，長洲（今江蘇蘇州）人。工詩，精於書畫，山水尤佳。多在江南游歷。與明季「竟陵詩派」領袖譚元春交好，且曾以「詩瘦閣」名刊印書籍。清順治九年（一六五二）尚存活於世，作《吳中名勝十圖》，當時年約七十。撰有《蟋蟀在堂草》等。其生平事跡見今人張慧劍《明清江蘇文人年

表》有關記載。

本書重在論山水畫法，兼及品評。共評九章，依次爲興致、氣韻、筆墨、生拙、枯潤、取勢、畫水、寫生和歷代畫評。其中生拙、寫生和歷代畫評數章闡述較爲詳細，其餘均較簡短。

顧氏以爲，繪畫重在抒情，要在靈感。猶如詩人賦詩，應從大自然中覓取題材和構圖，而不應搜腸刮肚，勉强作畫：「當興致未來，腕不能運時，徑情獨往，無所觸則已。或枯槎頑石，勺水踈林，如造物所棄置，與人裝點絶殊，則深情冷眼，求其幽意之所在而畫之，生意出矣。此亦錦囊拾句之一法。」（《興致》）所謂「深情冷眼」，即能人能出，感情須投入，若無與所畫對象息息相通的情感，則難有描畫的激情，但一味投入，也會妨礙客觀的觀察和思考，因此又必須入而能出，與對象保持一定距離。

類似「深情冷眼」的辯證觀，在《生拙》一章中表述得最爲詳盡：「畫求熟外生。然熟之後，不能復生矣。要之爛熟圓熟，本自有別，若圓熟則又能生也。工不如拙，然既工矣，不可復拙，惟不欲求工，而自出新意，則雖拙亦工。生與拙惟元人得之。」顧氏認爲，欲求生拙，必須不拘繩墨，任性而發，獨如閨房中的靜女和胡亂塗鴉的童稚，衹求自抒天趣，唯恐旁人窺見評説而妨礙自己隨心所欲發揮，然其風格，常常是名流大家所達不到的。此説頗與李贄「童心説」相近。當然，「生拙」並非衹能從「童趣」中獲得，何況成人的「童心」與真正的孩子畢竟性質不同。那么，「生拙」究竟突出表現於哪一類人的作品中呢？是文人雅士。「然則何取於生且拙？生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也；拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。」

「文人之筆」也好，「雅人深致」也罷，書中認爲其最重要的特徵就是「氣韻」。關於氣韻，一般人都以爲表現於「筆墨淋漓」，顧氏也説：「墨太枯則無氣韻。」然而氣韻卻並非首先在筆墨淋漓之中。《氣韻》篇曰：「六

法中第一氣韻生動，有氣韻則有生動矣。氣韻或在境中，亦或在境外，取之於四時寒暑、晴雨晦明，非徒積墨也。」此說明顯是爲了糾正世人推崇縱筆揮灑、筆墨豐腴之作的錯誤心理。至於究竟如何發揮筆墨效果，以及怎樣把握「枯潤」的分寸，書中均有說明。總之，「凡六法之妙，當於運墨先後求之」。（《枯潤》）

書中「畫評」部份，對歷代畫師的風格、特色大多未作具體品評，祇是列舉了自漢至明的部份畫家的姓名，不過從中也能窺見顧凝遠的品評標準。

首先，他推崇文人畫師，其中也包括士大夫。他所謂的風流蘊藉的大賢豪、大名士，宋代僅有蘇軾、米芾和米友仁，元代是倪瓚和趙孟頫，明代則祇有董其昌。

其次，他將士大夫名家和文人名士分開排列，而且認爲藝術和仕宦不能一身兼任，必然有所妨礙。他說：「元人用筆生，用意拙，有深義焉。善藏其器，惟恐以畫名，不免於當世。惟松雪翁哀然冠冕，任意輝煌，與唐、宋名家爭雄，不復有所顧慮耳。然則其仕也，未免爲絕藝所累。」（《生拙》）那么，在元代畫家之中，他是否尤其推崇趙孟頫呢？並非如此。在《畫評》中，他將倪瓚置於趙孟頫之前，在《四大家目》中，又將倪瓚置於元四大家之首。可見號稱「逸」家的倪瓚，不論其畫風，還是其人品，顧氏都認爲是第一等的。從中也可窺見明末吳中人士對隱逸之士的尊敬，以及當時布衣文人的自尊和自重。

最後，他對本朝畫壇和歷史作了簡要詳述，特別强調了董其昌的「中興」作用：「自元末以迄國初，畫家秀氣已略盡，至成、弘、嘉靖間，復鍾於吾郡，名流輩出，竟成一都會矣，至萬曆末而復衰。幸董宗伯起於雲間，才名道藝，光嶽毓靈，誠開山祖也。惜學之者未探宗旨，徒貌皮膚，遂令影中生影，影之外復有影。合之兩郡氣習，亦駸駸乎强弩之末也。」另外還依照「士大夫名家宗匠」、「中興間氣」、「文人名士」、「名畫家」、「今

文士名家」「蘭閨特秀」分類，記錄了本朝三十位畫師的姓名，並特意聲明說：「博采時論，略序人倫，光昭斯道，未敢軒輊。」

本書闡說雖大多較爲簡略，便多出於心得，故爲後人所重視。《書畫書錄解題》稱本書「頗多精意」，並非虛飾妄誇。

本書原本已不易覓得，今日通行各本大多錄自清康熙年間所輯《佩文齋書畫譜》。于安瀾所編《畫論叢刊》本於一九三七年中華印書局初版時，據《佩文齋書畫譜》卷十六有關記錄排印，收有論畫七章。一九六〇年由人民美術出版社重版時，復補入同書卷十四《論寫生》一章及卷十八《歷代畫評》一章三則。然仍不是全本。（孫小力）

# 畫史會要

〔明〕朱謀垔

《畫史會要》，五卷。明代朱謀垔著。成書於崇禎四年（一六三一）。本書原刊本已失傳，現可見者有：《四庫全書》本、《中國書畫全書》本（據四庫本斷句排印）。

朱謀垔，生卒年不詳。字隱之，號八桂，又號厭原山人，多垚之子。封奉國將軍，爲明之宗室。擅書法，

爲人譽之曰：鸞鏘虎躍，標識一家。屏障榜額，得手筆爲重。曾續陶宗儀《書史會要》一書作《書史會要續編》一卷。胡繼謙《隱之先生懿行紀略》載其生平事略。

根據朱謀垔的自序：「取謝、張、朱、劉衆氏之書，而旁搜於經史雜家，採其要言，依陶氏篇法，爰自包犧以逮我明，上而帝王，以及縉紳、韋布、道釋、女流，各爲小傳，或如封膜之數，則正其僞誤，後錄諸家文賦可誦者，若夫雜論則以六法爲綱而條列之，其卷仍書史之數。」則《畫史會要》應如陶宗儀《書史會要》有九卷，但《四庫》本已只見五卷。余紹宋《書畫書錄解題》揣測：後四卷抑或是四庫館削錄，其內容則爲「諸家文賦之可誦者。」又《佩文齋書畫譜》輯錄本書作者爲：金賁，本書之續編爲：朱謀垔，不知何據，《四庫》本改定本書作者爲朱謀垔。續編則無從見。

《畫史會要》系繪畫史著作。全書分五卷。第一卷爲自三皇迄五代；第二卷爲北宋；第三卷爲南宋、金、元、外域；第四卷爲明代；第五則是畫法。書前有朱謀垔自序，書後有朱寶苻跋。第一、二、三卷，主要是將謝赫《古畫品錄》、張彥遠《歷代名畫記》等存世的畫史著作中收錄的歷代畫家加以綜合彙集，並依年代編列。每一位畫家名下列其字號、籍里、官職、生平事略、所善畫科及前人品鑒評第。對前人史傳中不甚確言的記載則加以辨證訂誤。第四卷則爲明代畫家。相較於前三卷，不論在畫家收羅的齊全方面，還是對畫家事迹、創作的載錄方面都遠勝於前者。後世對明代畫家、畫史的研究亦多以此爲原本或憑據。第五卷則是歷代畫論畫法的綜合輯錄。計有：六法三品、氣韻、用筆、寫形、賦彩、位置、傳模、鑒別、評畫、賞鑒好事、似不似、古畫、唐畫、宋畫、元畫、明畫、邪學、粉本、看畫法、品第畫、無名畫、單條畫、古絹畫、裱錦、學畫、軸頭、藏畫、小畫匣、卷畫、拭畫、出示畫、裱畫、挂畫、收畫等。由於作者主要是雜採前人之成言而編就此書，且又沒有標明

採用輯錄的出處，因此，對於本書中哪些是前人的評說，哪些是作者自己的見解，很難一眼辨出。但從全書的收輯內容來看，則似乎沒有什么明確的品評或理論作爲取舍標準，而是採取了所見所知者一概收入的相對客觀態度，因而，爲後人的研究保留了不少有益的史料。是畫史研究不可忽視的重要史著。

相對於元代夏文彥的《圖繪寶鑒》一書來看，《畫史會要》羅致之宏富詳盡要遠勝之，且對前人之訂誤亦過之。如：封膜名下，朱謀垔就有如下之正誤：「張彥遠《名畫記》云：『封膜，周時人，善畫，見穆天子傳。』郭璞注云：『封姓膜名。』今考穆天子傳云：『封膜畫於河水之陽，以爲殷人主。』郭注云：膜畫人名。彥遠豈誤看畫字爲畫字，遂令妄有一人列名畫譜，今駁正之。」

《畫史會要》第五卷，就體例而言，與一般的畫史之作不盡相合。但就其對畫法、畫理及品第收藏的系統梳理而言，儘管也多是採錄前人之說，但是，對畫家和繪畫品鑒收藏者仍有參考價值。

《畫史會要》因其史料豐富，收錄齊全而爲歷代繪畫研究者所重視。《四庫全書》提要稱：「金、元、明諸畫家頗賴以考見始末。」御定的《佩文齋書畫譜》中的畫家小傳多以《畫史會要》之記載爲依據。（邵　琦）

# 東圖玄覽編

〔明〕詹景鳳

《東圖玄覽編》，又名《詹東圖玄覽編》或《玄覽編》，四卷。明人詹景鳳撰。原爲詹景鳳《東圖全集》的附錄。《東圖全集》共三十卷，自序於明萬曆辛卯年（一五九一），前二十六卷爲詩文雜著，後四卷即爲《玄覽編》，由六百餘條鑒賞法書名畫的筆記和三十八首題書畫碑銘之作兩部分組成。此書久無足本，僅清代《佩文齋書畫譜》第九十九卷刊載過一六二條，失撰寫人名；民國時《故宮周刊》曾以《繪事雜錄》專欄登載了其中的四二七條。一九四七年北平故宮博物院根據近年發現的明萬曆年抄本《東圖全集》，抽出其後四卷，由啓功作跋，刊印成單行本發行出版，始有今通行本。

詹景鳳，字東圖，號白岳山人，安徽休寧人，官至吏部司務。擅長書畫，山水學倪、黃，書法二王，所作狂草極盡變化。兼善鑒藏，還撰有《畫蒼補益》、《書苑補益》和《詹氏小辨》等著作傳世。

學者啓功在本書跋語中說：「此編所記不斤斤於款識印章而詳於筆墨法度。昔讀張浦山（庚）《圖畫精意識》，以其備論畫法得失，於書畫著錄體例中獨闢蹊徑，賞鑒之道始不墮於空談，而能有益於學者。及見東圖之書，則已先乎浦山矣。蓋東圖書畫既精，聞見又博，其所論斷皆自甘苦中來，精闢如此，豈偶然哉。」編中

著錄書畫之質地、形象、畫法、題跋與流傳經過，同時考察技法承襲演變之迹象，發表鑒賞真僞優劣的意見，內容十分豐富。而其中尤其值得注意的，一是多處透露出明代中後期書畫家隊伍中「行利互融」與文人畫家職業化傾向的消息，比較典型的像記錄吳派名家文徵明那段：「(文)太史初下世時，吳人不能知也，而予獨酷好，所過遇有太史畫，無不購……是時價平平，一幅多未踰一金，少但三四五錢耳。予好十餘年後，吳人乃好。又後三年而吾新安人好，又三年而越人好，價埒懸黎矣！」再就是提供了許多相關的藝術市場與辨識真僞的情況。當時藝術品買賣已經相當活躍，編中列數了王世懋之「小方鼎價百六十金」、趙孟頫書「蘭亭十三跋售者索十金」、「欲以二百盩易宋星鳳樓本黃庭經」，甚至一次成交玉器古玩得達數百金之巨資。而爲了牟利僞造贋品層出不窮，弄得連文徵明購得自己老師沈周的假畫都識別不了(見卷二)。作者指出：「吳人多以真跋裝僞本」(卷一)，「贋者饒熟，饒似其氣，卑鄙其神，終涉畏縮……」堪謂經驗之談。

在對具體作品的品評當中，作者不輕視馬遠、夏圭，不貶斥吳偉，高度評價戴進「蒼古而雅」的畫風，表現出拒絶「尚吳貶浙」時風的獨立見解。而提出《薦季直表》系後人僞作、元吳鎮畫有學夏圭之處尤爲具眼者之言。至於書中將魯國大長公主當作是明初人、五代郭乾暉爲宋人等疏誤實屬小疵，不會影響本書在了解和研究明代以來書畫創作、鑒賞、收藏和買賣等方面重要的歷史參考價值。　(李維琨)

# 清河書畫舫

〔明〕張丑

《清河書畫舫》，十二卷。明張丑撰。成書於明萬曆丙辰四十四年（一六一六），主要版本有：清乾隆二十八年仁和莫氏池北草堂刻本、《知不足齋叢書》本、釋就堂鈔本、《四庫全書》本、《掃葉山房叢鈔》本、清光緒十四年孫溪朱氏刻本、黃賓虹《美術叢書》本等。

張丑（一五七七——一六四三），初名謙德，字青父，一作青甫，字叔益，號米庵、亭亭山人等，江蘇崑山人。生於明萬曆五年，卒於明崇禎十六年，享年六十七歲。張丑先祖熱耽於書畫，與書畫家沈周、文徵明篤交。築有「春草蘭香堂」。丑日讀於堂中，濡染家堂，能書善畫。年二十二掇稗官家言纂《名山藏》二百卷，自比漢文學家司馬相如。世與文徵明姻連，入王世貞之座，常往來於二泖五湖之間，見聞益博，家中收藏亦日趨豐富。生平雅慕米芾，有「閱書宗海嶽，展畫得瀟湘」之句。平生著述頗豐，有《鑒古百一詩》、《清河書畫舫》、《清河書畫表》、《南陽法書表》、《南陽名畫表》、《法書名畫見聞表》、《真蹟日錄》等。

此書作者十分推崇米芾，晚年自號「米庵」，可見其對米芾推崇之致。張丑曾於萬曆乙卯（一六一五）得米芾《寶章待訪錄》墨蹟，尤爲欣喜，名其書室曰「寶米軒」。本書的書名也來源於米芾撰《書畫史》，據作者自

序：「造清河書畫舫傳諸雅士，不令海嶽庵書畫史獨行也。」而「書畫舫」之名則取之於黃庭堅詩「米家書畫船」句。

此書爲書畫著錄書，書中刊載以人爲綱，以流傳書畫爲目，可分爲作者目見和采集二類，目見類則不注出處，采集類則注出於何書，間有作者的評論和考證，但整個體例不完全統一，使用時沒有像汪砢玉《珊瑚網》、卞永譽《式古堂書畫彙考》、吳昇《大觀錄》等著錄書來的方便。編次則以地支子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥爲序，如池北草堂刻本，但也有不以地支爲序的。每卷後均附「補遺」，如戌集，補遺爲高克恭、黃公望、王蒙，這些補遺並非正文中未出現，而是正文中已出現過，祇是再補充一些內容而已。書前有嚴誠乾隆二十八年作的序，嚴序後爲作者丙長中秋自撰，「清河書畫舫引」，及摘錄米芾的生平小傳，以示該書取名的淵藪。再後即爲刻梓者吳麗煌校刊該書的分條說明共九條，這些說明對於讀者理解、掌握、運用該書有很大幫助。

本書收錄自三國鍾繇始，迄明代仇英止，共一百五十九人，但未按照朝代順序嚴格排例，如將明人冷謙寄於李思訓名後，將元人王振鵬寄於宋郭忠恕名後，等等，從著作者的主觀願望來看，恐怕是爲了考慮畫風相似以及師承淵源關係，如午集宋釋巨然名後附以高克明和元人吳鎮，這倆個人的畫風都是師法釋巨然的，這種排列固然有作者依據的理由，但對於使用者來講，有時不免會帶來不便，除記錄書畫作品外，該書尚收集了一些文集資料，如子集「索靖《出師頌》一卷，用黃麻紙書之，上有宣和印識，而朱色如新，且與書譜文合，故文壽承定爲真迹，爲之刻石行世。評者至謂靖書如飄風忽舉，鷙鳥乍飛，又如雪嶺孤松，冰河危石。則其結法遒

逸，從可知矣。或曰：頌文蓋出蕭子雲筆，元初藏霍清夫處，見《雲烟過眼錄》。宋時在錢總房下，亦見米氏《書史》。其真是耶？否耶？

此段爲作者原文，後面附《書史會要》中「索靖」條。但在亥集中有關明人的記錄則有所不同，一般不採用文集中的資料，而是收錄題跋，並以自己的目力在圖後注明「真跡」二字，有的還收錄自己的題跋。如亥集沈周《仙山樓閣圖》，除了記錄作者自己的評鑒，尚有祝允明題跋，和作者萬曆丙午年（一六〇六）的長跋。此外，有些作品並非作者親見僅據傳聞，也收錄此書中。如作者把文嘉《嚴氏書畫記》中一篇轉鈔此書中，並在午集中收錄文氏該書的全文。值得一提的是，張丑在考證上還是比較嚴謹的。如申集「米芾」條，收錄蔡肇撰「故宋禮部員外郎米海嶽先生墓誌銘」全文，「墓誌銘」原文誤將「崇寧三年甲申。寫爲「甲子」，張衛考證云：

崇寧三年當屬甲申，而云甲子，蓋誤與《戲鴻堂帖》、《快雪時晴帖》跋語之訛相類，當覓石本正之。

丑志。米老以皇祐辛卯三年生，以大觀元年丁亥卒。

這樣，張丑把《宋史・米芾傳》中米芾的卒年誤謂四十八歲考訂爲五十七歲，糾正了正史的錯誤。

由於是書「向無刊本，傳鈔既久，訛以滋訛」，刻梓者是以「援引諸書，悉取之書，細加讎勘」，脫誤者則以朱存理《珊瑚木難》、《鐵網珊瑚》、汪砢玉《珊瑚網》、鬱逢慶《書畫題跋記》、高士奇《江村銷夏錄》、姚際恒《好古堂書畫記》等書互相勘定，因此，此書正如彭之瑞《知聖道齋讀書跋》所述：

其書綱目錯雜，時代顛倒，人己之說，不辨全，不知著書體例，視《珊瑚網》、《書畫彙考》。遜甚，若近代「銷夏二書」，則高不如孫也。

盡管如此，作爲書畫著錄書，此書仍俱有一定的參考價值，可與別的書畫著錄書互爲參閱，亦可收到好的效

果。（孫國彬）

# 珊瑚網

〔明〕汪砢玉

《珊瑚網》，又名《汪氏珊瑚網》，四十八卷。明汪砢玉撰，成書於崇禎癸未（一六四三），主要版本有：《四庫全書》本、《適園叢書》等。

汪砢玉，字玉水，號樂卿、自號樂閑外史，別號甚多，有石墨池外史、平陽紫源九裔、毗飛居士、蓬峰鶴嶺中人、桃花潭水人、七十二泉主人等，原籍徽州，寄籍秀水（今浙江省嘉興市）人。萬曆崇禎間人。曾官山東鹽運使判官。其父愛荆，與嘉興大收藏家項元汴友好，築凝霞閣以貯書畫，收藏之富，甲於一時。砢玉自幼受其父教誨頗深，耳濡目染，稍長，即閱盡家中所藏，並依年代爲序，編成是書。

《珊瑚網》爲書畫著錄書，分上、下二編。上編法書二十四卷，自卷一至卷十八俱爲法書真蹟，並歷代題跋，十九、二十兩卷爲碑帖（原石刻墨蹟），二十一卷爲叢帖，二十二卷爲書憑，二十三卷爲書旨，二十四卷爲書品；下編名畫亦二十四卷，自卷一至卷二十二俱爲名畫真蹟，並歷代題跋，二十三卷爲畫據，二十四卷爲畫據附畫法。書前有江陰繆荃孫乙卯（一九一五）序，書後有吳興張均衡跋。繆序曰：「以朱存理《珊瑚木

難》爲最善，玉水亦沿其例而擴充之」，據此可知，此書大體仿《珊瑚木難》，然而，是書的「書憑」、「畫據」，以及搜集諸家書畫目，則爲創格，可惜，所收弗廣，且乏考證。儘管如此，《四庫全書提要》仍引用朱彝尊的一段話稱是書可「與張丑《清河書畫舫》、《真迹日錄》並駕」，而吳跋則以爲「後來卞永譽《式古堂書畫彙考》、厲鶚《南宋院畫錄》皆藉是書以成。」不過，此書一向無刻本，輾轉傳鈔，脫誤漏訛處較多，有些作品目錄中沒有，而正文中有，有些目錄有，而正文沒有，編刻者用了幾種手鈔本參考校對後才成爲我們今天看到的《珊瑚網》，因此，在使用該書時，應盡可能謹慎些，以免以訛傳訛。

作爲一部書畫著錄書，《珊瑚網》對歷代的書畫記述十分詳備，如法書卷三記載《蔡忠惠公進謝御賜詩卷》，除了記錄了該詩卷的全文外，尚收入自宋米芾始，至明吳寬十人的題跋，另有五人的題跋未錄，僅記姓名。案蔡襄《謝御賜詩卷》(日本東京書道博物館藏)，其題跋與《珊瑚網》的記錄，基本一致。又如名畫卷三關於《宋徽宗雪江歸棹圖》的記載：收錄宋蔡京、明王世貞、王世懋、董其昌的題跋，這些題跋對於認識宋徽宗的藝術創作和該圖的創作手法都很有幫助。除此而外，對所收錄的書畫中的重要的印章，該書亦撰要刊載，如法書卷二《徐季海寶林寺詩蹟》就錄有「季穆家藏書畫記」、「柯九思印」。對名畫的記錄則要更詳細，有些畫不僅記錄了畫的質地、幅式、設色、和別人的題籤、題名，而且還收錄了作者的跋語，仍以《宋徽宗雪江歸棹圖》爲例，汪砢玉跋曰：

畫長五尺，在絹上，橫卷，瘦金題首《雪江歸棹圖》。上用雙龍小方璽半邊字，若今之挂號然。卷後有「宣和殿制」四字，作瘦金體。上用玉書瓢印，下有御揮「天下一人」字。其王司寇二跋已刻《弇州續稿》中，又董跋吳瑞生所有王右丞《江山霽寄圖卷》，後竟歸陳季白。季白與余友善，故獲睹其珍秘。玉

水記。

又卷三《米南宮雲山挂幅》，汪砢玉跋曰：

余昔年得米畫一幅，雲山明滅，烟樹霏微，竹間茆屋數椽，蕭然自異，與此圖正相似。此時有五色鸚鵡在花前學語，聲聲叫顛絶也。玉水記。

此書與別的書畫著錄有一個最大的區別是，該書除記錄作者自家藏的、自己目睹外，在上編二十二卷、下編二十三卷還記錄了別家收藏的書畫情況，如下編二十三卷載：

李師端收薛稷二鶴，李升著包畫，其一幅山水，舟舫小，人物精細，兩幅畫林石岸，茅亭溪水，數道士閑適，人物差大，反不工，小者石岸天成都無筆踪。其三幅峰巒秀拔，山頂蒙茸，作遠林層際，非歲月不可了，而種種木葉，古未有倫。

總的來說，汪砢玉《珊瑚網》可謂一部規模較大的著錄書，在此以前的著錄書尚未有超越他的，同時，該書收錄的書蹟，畫蹟質量品位也屬於高的，如法書中的唐《顏魯公書米巨川告身帖》、《杜牧之張好好詩並序》、釋高閑《草書千字文》，宋蘇軾《祭黃幾道文》、米芾《苕溪詩卷》、元趙孟頫《真草千字文》，名畫中的宋徽宗《雪江歸棹圖》、揚補之《墨梅卷》、李唐《采薇圖》、元錢選《浮玉山居圖》、趙孟頫《秋郊飲馬圖》、吳鎮《漁父圖》、倪瓚《紫芝山亭圖》等等，均爲傳世真蹟精品，因此，儘管此書幾經傳鈔成書，存在着一定的錯誤，但其參考、應用價值仍是高的。對後世的著錄書編修者，頗有作用。（孫國彬）

# 王奉常書畫題跋

〔清〕 王時敏

《王奉常書畫題跋》，二卷。清王時敏著。主要版本有：清宣統二年通州李氏甄鉢羅室刻本、《畫學心印》本，錢氏染香樓精鈔本等。

王時敏（一五九二——一六八〇），字遜之，號烟客、儒齋、西廬老人、西田主人、西田遺老、偶諧道人、歸村老農、西田老人等，江蘇太倉人。錫爵孫，衡子。明萬曆二十九年（一六〇一）進士，以蔭仕太常寺少卿，故人稱「王奉常」。入清不仕，隱於歸村。工詩文，善書，行楷摹《枯樹賦》，隸書追踪秦、漢，榜書八分，獨步當代。家中富於典藏，及遇名蹟，不惜重金購置。於畫有特慧，宋元名家墨寶，無不窺視摹臨，一生着力於黃公望，山水得宋元人典型，筆墨蒼潤秀發，可惜構圖、章法少變，落人古人畦徑。平生愛才重友，嘗與明末山水畫大家董其昌、陳繼儒切磋畫藝，王翬、吳歷和其孫俱得其指授。當時畫界將他與王鑒共推爲領袖，後人又把他與王鑒、王原祁、王翬合稱「四王」。晚年的繪畫更臻完美神化。著有《王烟客全集》、《西廬畫跋》等。生平事蹟見《國（清）朝書徵錄》、《無聲詩史》、《桐蔭論畫》、《江南通志》、《毗陵雲逸詩話》、《梅村集》、《南田集》。

是書余紹宋《書畫畫題解錄》將其列入「題贊」類的「雜題」科中。所謂「雜題」是就其題跋內容的廣泛性

而言的。專題自己的作品的，纂輯成書後，歸入「題自作」科；專題前人法書名畫的，纂輯成書後，歸入「名蹟跋」科，而王氏此書輯錄的題跋中有題自作的、題名蹟的、題同時代的，等等，內容比較廣泛，余氏將其列入「雜題」科還是恰當的。

是書共二卷，上卷收錄題跋八十三篇，下卷收錄題跋九十四篇，畫跋多於書跋，其題自作者四十六篇，如《題自畫稜陵秋色圖》、《爲葉雁湖作武夷山圖》，題王鑒畫二十六篇，如《題玄照仿北苑瀟湘圖》、《題玄照仿梅花道人畫》；題王翬畫十八篇，如《跋石谷臨巨然烟浮遠岫圖》、《題石谷仿劉松年筆》，此外則多題同時代人畫，如《跋吳漁山仿雲林筆》、《題趙文度畫》、《題楊子鶴畫卷》；題歷代名蹟，如《題米南宮千字文》、《題倪雲林手書詩稿長卷》。書前有宣統二年（一九一〇）倪壎作的序，倪序談到了是書成書梓印的情況，「此卷題跋，世無刊本，未悉何氏所存。昔爲李芝院觀察搜得草本，耋年未遑校讎，付其宗家筠塢太守。太守暇則編校，節衣貶食，刊刻成帙。」倪序後又李玉棻宣統二年序，李序亦談及該書成書經過，以及對王時敏之頌贊。

是書內容大概可分爲三類，（一）題歷代名蹟，其評論精闢中肯，能客觀反映該作之大概；（二）題自作者，則往往深自貶抑，有過謙之嫌；（三）題同時代人畫，則多勉勵獎掖之語。下面錄這三類題跋各一則，略作評析。

上卷《題倪雲林手書詩稿長卷》云：

雲林詩詞書畫，超逸簡貴，不似食烟火人筆。江南士大夫家以有無爲清俗，其崇尚也久矣。此册雜集鈔各體百餘首，初無首尾，行款整密，字畫精楷，儼然晉唐風格。但旁多改竄，疑手書詩稿。余昔年購

得小景一幀，乃其未改名前所作，畫端題咏兩行，書法全倣率更，猶拘拘繩墨，未若晚年流便，正與今册字相類，因知真蹟無疑。……

在這則題跋中，有評有論，語焉頗精，且能引證精審，僅此百數語，即道明了倪瓚的人品、時尚，以及倪氏書法的淵藪和個人風格，令人叫絕。倪氏該書卷現藏臺北故宮博物院。

上卷爲葉雁湖作《武夷山圖》云：

丙寅秋杪，以使事入閩，曾游武夷山至三曲而至。今爲雁湖世翁作此，追憶十年前所見，不可復得，以意想像，信筆成圖。自愧傖父俗筆，妄繪仙山，必不免慢亭君嗔怪。……

王氏作此畫時，適當中年，雖不及晚年嫻熟老到，但以其是年之畫之工力深厚，又何出「自愧傖父俗筆，妄繪仙山」之語呢？原來大凡古人題自作，往往謙語貶句，並非事實，這也是人品道德之反映，王氏亦如此。王氏對題自作如此，而題同時代人畫作時則不然，如下卷《題楊子鶴山水册》：

……（楊子鶴）筆墨有出藍之妙。邇日過婁攜一巨册，展觀便覺烟雲滿紙，其間峰嵐層疊，林木盤紆，蔚蒼蒙茸，恍迷出入。而尋源抉奧，飛泉曲磴，歷歷分明，且皴斫勾點，諸法具備，變幻無窮，一以高古爲主。總之化機在手，元氣磅礴，真極藝苑之能事，詢畫禪之大觀也。……

楊子鶴，名晉。王翬弟子。小王時敏五十二歲，也就是說，楊晉作此畫至多不過四十歲，王氏能對晚輩之作如是褒許，可見其獎掖提攜之惓惓之心了。

由於《王奉常書畫題跋》的作者王時敏不僅是個書畫家，而且還是當時畫壇的領袖人物，因此，他的藝術評論和觀念在當時畫壇有指導意義，產生了巨大影響。（孫國彬）

# 庚子銷夏記

〔清〕孫承澤

《庚子銷夏記》，八卷。清孫承澤編。始修於清順治庚子年（一六六〇）四月初，六月完稿。因編修期間適逢夏季，故名「銷夏」。傳世刊本有乾隆十三年《知不足齋叢書》本、學古齋《金石叢書》本、長嘯樓藏書本、山隱居校本，《四庫全書》本，別有研山齋墨蹟一卷法書集覽三卷入存目核即銷夏記之稿本。

孫承澤（一五九二——一六七六），字退谷，號退谷老人、耳伯、北海、思仁、耳北、退翁、退道人、退谷逸叟，山東益都人。世隸上林苑。明崇禎進士，官給事中；李自成克北京，任爲四川防御使；入清，官至吏部左侍郎。富收藏，精鑒別書畫。著有《九州山水考》、《學典》、《閑者軒帖考》、《溯洄集》、《研山齋集》。生平事蹟見《明清畫家印鑒》。

一六六〇年夏四月，孫承澤因病痛加上退職無所事事，閑居故里，在此期間，孫氏以所藏書畫，各爲敘述，考證異同，於六月編成是書，歷時三個月。

是書爲書畫著錄書，書中所記書畫自卷一至卷七爲孫氏家藏，卷八爲孫氏眼見手記。卷首目次前有盧文弨乾隆辛巳（一七六一）題，目次後有鮑廷博乾隆乙亥（一七五五）除夕前二日題。按理，鮑題先於盧題，且

盧題亦提到鮑題，鮑題理應在盧題之前，因此，可以知悉該書脫稿或者說是在梓印時還沒有盧題，而盧題是在該書梓印後應鮑氏家人所請而撰的。

《庚子銷夏記》與一般的著錄書在編排形式上大致相同。是書不分書卷、畫卷，以年代依次排列。每件作品先標其名稱，爾後直接評鷺。品名下不錄質地、幅式、尺寸。標題品名人名、字、號、爵里不一，均用大字排，隔行記述。如卷一「右軍裹鮮帖」

裹鮮帖十八字是唐人雙鉤。古人草書以右軍爲第一，神行官止，備盡作草之法，如大令之連綿，已失家學矣。米海嶽《書史》載此帖，爲薛道祖所收，今帖上有道祖自書名，並「宏文印」又「元章」一印。或在道祖家見之而用此印乎？後米友仁手題，字亦勁拔。元人下臨安得之於宋。又有止宋南廊庫長條記滄桑，後西川柳鳳占收得。予借之，上石後回揚州，竟歸余。……

從上摘錄的這段文字資料可以看出，孫氏著書比較着重於考證比較上，對於作品本身的資料並不是十分看重，這種以考證鑒賞爲主，史料爲輔的著錄書在整個書畫著錄書中占有相當的篇幅，但像孫氏這樣的欣賞眼光及對史料熟悉的程度則不能說是很多。本書與別的著錄書不同地方，即錄有相當數量的碑石、刻石，這在一般的著錄書中很少見到。這里摘錄一則。

蕩陰令張遷碑

張蕩陰碑建於中平十年，石完好，無缺。而書法方整爾雅，漢石中不多見者。考之《通志·金石略》既無其目，而《集古錄》、《金石錄》、《隸釋》、《隸續》並不載，豈亦出自近代耶？！而近代人如秦中趙崡、及郭宗昌，搜訪舊碑，亦不之及，何也？此碑及樊巴郡碑俱完整而佳，一旦獲見前人所未見，天下事

孰有快於此者乎！？

從記錄的內容來看，確是一份十分珍貴的資料。張遷碑湮沒一千餘年，重見天日，全賴孫氏之「功勞」。有關碑、刻的第一手資料，本書中尚有不少。

《庚子銷夏記》在規模上雖不如《珊瑚網》、《式古堂書畫彙考》、《大觀錄》等來的宏大，但其影響卻是大的。如高士奇《江村銷夏錄》、吳榮光《辛丑銷夏錄》等許多著錄書都或多或少地受到孫氏的影響。該書後餘集的跋語中有這樣的一段話，「余惟古人品評書畫，如《鐵網珊瑚》、《珊瑚木難》、《清河書畫舫》諸書，以及本朝高詹事之《銷夏錄》、卞中丞之《書畫彙考》，非不詳盡精確，足資鑒賞，然而絮長較短，辨絹楮、或款識，小遠大雅，類好事者之所爲。觀生先是記，抑何蘊藉乃爾也。」雖然，余氏此語有所偏頗，但是也有其道理。

（孫國彬）

# 書畫記

〔清〕吳其貞

《書畫記》，六卷。清吳其貞編。始編於崇禎八年（一六三五），成於康熙十六年（一六七九）。有《四庫全書》鈔本。

吳其貞，字公一，號寄谷，安徽徽州（今歙縣）人。明末清初常游於蘇州、杭州和揚州一帶，多與收藏家往來，又精於鑒賞，家中富於收藏古書畫，是一個名聞江浙一帶的古畫商人。

《書畫記》原收入《四庫全書》子部藝術類書畫之屬，編外於孫承澤撰《庚子銷夏記》之次。然而，在《四庫全書》寫定、《四庫全書總目提要》初步完成之後的一次復審中，《書畫記》因所謂「語涉違礙」而被撤毀。故在「欽定」刊行的《總目》里就找不到有關本書的記載了。不過，在刊行較早（乾隆四十九年）於《總目》的趙懷玉所刻的《四庫全書簡明目錄》中，還列有本書簡單的提要。因此，本書一直未梓印刊行，只有少數傳鈔。

本書是一部書畫著錄書，在體例上與《式古堂書畫彙考》、《大觀錄》、《珊瑚網》等有所區別，其區別在於：一、不按作品時代編次。該書收錄作品爲作者在各地得到和見到的記錄，未及整理。二、不錄題跋，卻談及某年某月購於某地。三、無質地、幅式、尺寸的記錄，開門見山直接評鷺紙絹氣色、筆墨意境、款識印記，以及某年某月購於某人或觀於某地。四、無凡例目錄，亦無人題跋，唯有可以供我們了解該書大概的只是《四庫全書》提要了。

由於該書既無目錄，亦不依次排例，在使用上不甚方便，但有些記錄還是具有一定的價值的。如卷一馬和之《豳風圖》紙畫一卷十則，「畫於澄心堂紙上，氣色尚佳，畫法工緻，飄逸秀嫩，如行雲流水，脫盡近體，蓋得李龍眠傳授，爲逸品上。畫逐則副紙，宋高宗楷書書其詩文，運筆遒勁宗於《宣示表》，用有玉璽。」該圖系馬和之流傳至今之真蹟。又張即之楷書《金剛經》二本，「紙墨如新，書法清健。後有天順年間陳謙題一跋，又董思白一跋，又畢氏三跋。此經同長兒振啓觀於本郡東山營游府王公方仲公公廨內。公陝西人，督兵之暇，喜玩古董，與客對奕，外無他好也。時丁未五月三日。」該書系張即之流傳至今之真蹟。

縱上述二例中可以看到，吳氏《書畫記》在記載畫面的情狀上，與安岐《墨緣彙觀》、吳昇《大觀錄》有近似之處，祇是不及安氏、吳氏的詳備。但《書畫記》所載作品幾乎都記錄觀於某人某處，這點雖非《書畫記》特有，亦不失爲本書之特徵。

據四庫《抽毁書目》記載：因書內所載《春宵秘戲圖》語多猥褻，奏明應毁。所以，以後的《書畫記》鈔本中未得見該圖，可能是經過撤改而又寫了「足爲鑒古之助」而未予銷毁。上海人民美術出版社（一九六二年）出版的《書畫記》以縮小影印的北京故宮博物院所藏《四庫全書》鈔本爲底本，增補了目錄部分，排印出版。現在我們可以見到的也就是這個本子。

在衆多的書畫著錄書中，《書畫記》的地位並不高，與《大觀錄》、《珊瑚網》、《式古堂書畫彙考》相去甚遠，尤其是書中所刊作品流傳至今的傳世珍品甚少，因此，其實際作用要大大降低。但作爲一部書畫著錄書，《書畫記》畢竟有其一定的參考價值和使用價值，這點也是不容忽視的。（孫國彬）

# 無聲詩史

〔清〕姜紹書

《無聲詩史》，七卷。明末清初姜紹書輯撰。成書於清初，有康熙五十九（一七二〇）年刻本、清同治光緒

年間古岡劉氏藏修書屋刊本《述古叢鈔》本、宣統二年(一九一〇)上海瑞記書局刻印本，一九六三年上海人民美術出版社出版于安瀾輯《畫史叢書》本(此本再版多次，流傳最廣)。

姜紹書(生卒年不可見考)，字二酉，號晏如居士、江蘇丹陽人。據其所著《韻石齋筆談》所記，「崇禎間，余承乏南起部郎，曾綰庫篆，見節慎庫銅缸二只。……」知姜氏在明朝崇禎年間曾官南京工部郎(按明朝官吏有二套班底，其一爲北京，其二爲南京，南京的官一般不掌實權)。又從《韻石齋筆談·蔣清序》知，姜氏「少而種學，長益博綜，竹書蝌蚪，多所研究。」且對歷代法書、繪畫「日與拱揖，進退於几席之上。」後來，他不滿於仕途，辭官回故里，致力於古代各類藝術的考鑒，並著述。清初猶在。

其主要著述，就目前所見，除了《無聲詩史》外，就是《韻石齋筆談》二卷、後者是雜記類，也以談古籍、鐘、鼎、碑帖、名畫、音樂、錢、帶、墨、硯等藝術品爲主。正史無傳。唯《畫史彙傳》卷三十記：「姜紹書，字二酉，號晏如居士，善畫著色，著《無聲詩史》」一語。生平史料僅能從他的著作中考察到。此外，《四庫全書總目提要》所記也是據其書所考得知。

《無聲詩史》即畫史，宋人常謂畫是「無聲詩」，如北宋黃庭堅《次韻子瞻·子由題憩寂圖》詩云：「李侯有句不肯吐，淡墨寫作無聲詩。」李侯即當時大畫家李公麟，他的畫被稱爲「無聲詩。」姜紹書所著的這本《無聲詩史》，據其自序云「由洪武以至崇禎二百八十餘載，凡有關繪事者，聞見所及，錄之奚囊，積而成帙，題曰《無聲詩史》。」可知所輯者皆明代畫家，其中有的畫家已進入清代。也可推知此書寫於清初。書後有嘉興人李光英(字子中)的跋。跋文中說明此書寫刻本得之郡城(嘉興)項氏家，項氏「世爲鑒賞家所宗」，當是大收藏家項元汴之後，元汴明末已去世，清初只有他的孫子項聖謨，既是大畫家，又是收藏家。但姜紹書對項家

並不友好，還著文嘲諷項氏爲「賈豎」，也許在《無聲詩史》中並未嘲諷項元汴，所以，項家收藏了這部書。從跋中「寫刻不佳」可知，此書寫出後不久便有寫刻本。李光英的跋寫於康熙五十九年，這一年，他又校正付梓重印，才廣爲流傳。

《無聲詩史》的前四卷詳記明初至明末重要姓名、字號、鄉籍、生平、特長以及繪畫特色和品評等內容。第一卷開始錄明代幾位皇帝畫家，宣宗居首，憲宗次之，孝宗又次之，景皇帝朱祁鈺又次之。接着便錄諸王畫家。皇族畫家中除宣宗皇帝確屬重要畫家外，其餘並非太重要，只因他們是帝王，才居卷首。帝王畫家之後，便是黃公望、王蒙、倪瓚等，這一批人皆是元代畫家，輯者認爲他們死於明，故也列爲明代畫家。之後所列畫家似乎是按時代先後而列，其實並不完全如此，譬如陸治年長於徐渭，反列於徐渭之後。當時資料缺乏，畫家年齡難以考察，略有出入，在所難免，其畫家先後基本上還是按其生年先後排列的。

卷五列的全是女性畫家。而且還特別加一小序云：「扶輿清淑之氣，不鍾於男子，而鍾於婦人……其豐神思致，往往出人意表、不惟婉而秀，蓋由靜而專也，名媛可無紀乎？」所記女畫家或名人妻妾，或男畫家眷屬，還有一部分是妓女。這一批女畫家的畫，有的至今尚存於世，水平確很高妙。

卷六、卷七所記畫家，據其小序云：「其有名偶得於傳聞，跡已湮於緗素者，物外之踪也」；有「藝既竭於心思，品未登於神逸者，苑工之習也」；有「游戲之筆也。」總之皆是「畫苑之附庸也」。只不過「存其姓字，以備考焉。」但這兩卷問題卻很重要，其一是所記很多畫家並不是「畫苑之附庸」，比如陳洪綬，列在卷七，且僅有一句話「工人物，尤精士女」，實際上，陳洪綬不僅是明代第一流大畫家，也是千古以來的第一流大畫家。其次，如商喜、周文靖、王諤、石鋭、李著、殷善和殷偕、詹景鳳、陳元素、唐志契、方以智、楊文驄、鄭元熏、盛丹

等人都是明代重要畫家，比起前五卷所列的半數以上的畫家都重要。所叙文字亦十分簡短。而有些不重要的畫家又叙述甚詳。但這二卷中，又叙述了《西域畫》，記利瑪竇從西洋攜來油畫天主像，頗有價值，卷末又叙述了七位女畫家。

《無聲詩史》是最早記載明代畫史的文獻之一。是研究明代繪畫的重要資料。所記畫家尤其是很多重要畫家大多尚有畫迹存世，審定、鑒賞、研究這些畫迹，《無聲詩史》將起到重要作用。但此書也有不少缺點，除上面已述者外，還有：一、遺漏太多，連明末殉難諸臣如黃道周等皆未記；二、既稱爲史，卻缺少史傳體裁，如「父子兄弟及有關係者，或類爲一傳，或又分爲數傳，殊不一律。既如文氏諸人，本可類族爲傳，今不合爲一，而將徵仲曾孫從簡等傳連接於後，遂致時代錯雜不清。」三、詳略無旨。有的重要畫家太簡，有的不重要畫家反詳。而且詳者內容很多和繪畫無關。以上幾點意見，余紹宋先生都已提到。雖然缺點甚多，仍然是中國繪畫史中的重要著述之一，而且是研究明代畫史必備的著述之一。

除了于安瀾曾對此書點校並收入《畫史叢書》外，目前尚無人對此書作過專門的研究。（陳傳席）

# 芥子園畫傳

〔清〕王概

《芥子園畫傳》，四集。清代王概等輯。第一集山水由王概以明李流芳的課徒畫稿爲藍本增編而成，在李漁的協助下，於康熙十八年（一六七九）套版精刻成書。第二集梅、蘭、竹、菊和第三集草蟲、花鳥爲王蓍、王概、王臬三人合編於康熙四十年（一七〇一）刻成印行。第四集原編者雖有計劃，卻未曾實施，因尋找者衆多，書商就把丁皋的《寫真秘訣》（又名《傳真心領》）雜湊《晚笑堂畫傳》等圖譜而成《芥子園畫譜》第四集人物，並於嘉慶二十三年（一八一八）刊行。此印行後，廣爲流傳，幾經翻刻，各種翻刻本幾乎無法盡搜且無法見到。到光緒年間，原刻本已模糊不清。故巢勛在光緒丁亥（一八八七）和戊子（一八八八）分別臨摹了第一集和第二、三集重版付印。光緒丁酉（一八九七）又在原版基礎上重新編輯了第四集人物。巢勛的臨本是目前最易見到的版本。一九二七年有正書局重印了前三集。一九六〇年人民出版社出版了全四集單色膠印本。此後又有影印、膠印等多種版本面世。

王概生卒年不詳，活動於康熙年間，初名淏，一作改，亦名丐，字東郭，一字安節。秀水（今浙江嘉興）人。後長年久居江寧（今南京）。畫學龔賢，擅長作大幅畫，且以松石題材爲多。雄快以取勢，蒼健或過之。而冲

和不足。所作人物、花卉、翎毛之類，動筆輒有味外之味，曾爲周亮工畫《禮塔圖》、《浴佛圖》，狀貌奇古而幾無當時流行的秀媚之態，在畫幅上多有題識。又善刻印，並旁及詩文，擅名於當時畫壇。生平見著《江寧府志》、《國(清)朝畫徵錄》及《廣印人傳》等。王蓍(生卒年不詳)，原名尸，字宓草。王概弟。善畫兼工書法、篆刻。王臬(生卒年不詳)，初名孽，字司直，又字汝陳。王概弟。詩、畫及刻印與兩兄擅名於時。巢勛(一八五二——一九一七)，字子余，號松道人，又號松華館主，浙江嘉興人。學畫于同鄉張熊，尤工山水，兼能花鳥。所作疏林遠岫，古木寒鴉之類尤有倪瓚遺意。所仿臨明、清作品幾可亂真。有《光雪廳竹軒詞》存世。生平見著《寒松閣談藝瑣錄》、《海上墨林》等。

《芥子園畫傳》是一部完整的，也是中國繪畫史上影響最爲深廣的繪畫技法圖譜性的教材，直到本世紀中葉，此書還是作爲中國繪畫的標準教材被反復使用。全書以題材科類分爲山水、蘭竹梅菊、花卉翎毛、人物四集。

第一集山水分四譜：樹譜、山石譜、人物屋宇譜、摹仿各家畫譜。每譜又分若干式，如樹譜下有樹法十八式、葉法三十三式、夾葉及着色鈎藤法二十九式、諸家枯樹法九式、諸家雜樹法二十三式、諸衆松柏柳樹法十五式、蕉桐花竹葭菼法十七式。一式一圖，每圖旁或點出畫法要領，或指出來龍去脈，或戒告病忌俗賴。在各具體畫法之後，又有增廣名家畫譜六十六幅，摹仿歷代名家風格代表作，以拓廣眼界並由此而見出樹木、山石、點景等分解畫法的組合運用。第一集前有李笠翁、何鏞序各一，後有巢勛跋一。書前還編有《青在堂畫學淺說》，這是一篇綜合歷代畫論、技法的簡要文字，不僅對「六法」「六要六長」、「三病」、「三品」、「分宗」、「重品」、「用筆」、「用墨」、「成家」、「能變」等有扼要的闡述，且對「設色」、「絹素」、「紙片」、「礬法」、「落

款」等亦有具體論述，還對中國繪畫的顏料來源、加工、使用等作了詳細的介紹。

第二集蘭竹梅菊。集前有諸昇《蘭竹譜序》、余椿《梅菊譜序》、王概《畫傳合編序》和何鏞《序》。下分蘭譜、竹譜、梅譜、菊譜和增廣名家畫譜。蘭譜下有《青在堂畫蘭淺說十則》分論畫蘭之源流、葉的層次、稀密，畫花法點心法，及用墨用筆等。後有圖式畫法三十八式，附畫蘭《古今諸名人圖畫》集馬麟、趙孟頫、文徵明等十六幀，並有王蓍序、王臬跋。竹譜，前有《青堂畫竹淺說十三則》，分論枝、竿、葉、節及墨法、位置、雙鈎及畫竹源流。全譜計有畫竹起手發竿點節式等十二式五十二則，畫竹《古今諸名人圖畫》集有李衎、蘇軾、文同、王孟端等二十八幀。前有王蓍序。梅譜，前有《青在堂畫梅淺說二十一則》集有楊補之畫梅法總論、湯叔雅畫梅法和華光長老畫梅指迷，並分述畫梅體格法、取象說及畫梅枝幹、四貴、宜忌等口訣。全譜計有畫梗生枝式、花胡蕊蒂式、全幹生枝添花式等十二式四十六則。畫竹《古人諸名人圖畫目錄》集有楊補之、王冕、徐熙、滕昌祐、仲仁、周密、徐崇嗣等二十五幀，並有王蓍序。菊譜，有王質序。《青在堂畫菊淺說十二則》分說畫法源流、全法、花法、蕾蒂法、葉法、根枝法及其畫訣。全譜計有畫菊起手平頂長瓣花、點墨葉式、花頭生枝點葉鈎筋式等十式七十二則。畫菊《古今諸名人圖畫》集有黃鑒、徐熙、趙彝齋、柯丹丘、趙昌等二十六幀，前有王蓍序。

第三集花卉翎毛。集前有王澤弘、何之鼎序言各一篇，後有謝昌年、巢勛跋各一篇。本集分草蟲花卉譜和翎毛花卉譜兩譜，並有增廣名家畫譜一〇六幀。草蟲花卉譜，前有《青在堂畫花卉（草本）淺說十則》和《畫草蟲淺說七則》，計有草本四瓣五瓣花頭起手式、各種異形花頭式、團葉式、根下點輟苔草式、草蟲點輟式等十七式九十六則，後附有歷代名家範例如易元吉、錢選、呂紀、林良、黃居寀、王淵、盛懋等草蟲花卉圖四十

幀。翎毛花卉譜，譜前有《青在堂畫木本花卉淺說十則》和《畫翎毛淺說六則》，圖譜計有設色諸法、木本五瓣花頭起手式、木本各花尖葉長葉起手式、耐寒厚葉式、點綴翎毛起手式、踏枝式、飛立式、水禽式等十八式一百則，譜後附有歷代名家範例如李迪、趙伯驌、崔白、邊鸞、崔慤、錢選等四十幀，並有芥子園甥館之跋。

第四集人物。集前有序言三篇，分別由張鳴珂、黃協塤、譚日森撰，集後有跋三篇，分別由陳昌紳、鄒王賓、巢勛作。全集分歷代各家論畫、各家傳神秘訣、寫真秘訣、摹仿各家畫譜和增廣名家畫譜（九十四幀）。其中歷代各家論畫輯錄裴孝源、張彥遠、郭熙、米芾、蘇軾、鄧椿、陳鬱、王繹、宣和畫譜叙論、趙孟頫、湯稱、唐寅、文徵明、何良俊、汪砢玉、沈宗騫等自唐迄清論人物畫三十四篇。各家傳神秘訣輯收蘇軾傳神論、陳造寫神論、王繹寫像秘訣、沈芥舟論傳神、丁思銘寫照提綱五篇。寫真秘訣輯錄歷代人物畫技法圖說三十八篇。摹仿各家畫譜計有吳道子、韓幹、貫休、李公麟、趙孟頫、沈周、文徵明、陳洪綬、改琦、任熊、任頤等一百十一幀，前有巢勛序，後有宋景祁、巢勛跋各一。

《芥子園畫傳》不僅是中國繪畫史上占據第一重要位置的繪畫標準教科書，而且，也是中國繪畫技法圖解的經典之作，同時，《芥子園畫傳》的編摹主導思想：即崇南宗、貶北宗的文人畫趣向，也是中國繪畫自元明以來繪畫審美觀的集中體現。因此，《芥子園畫傳》不但是中國繪畫初學者的人門之書，同時也是研究中國繪畫技法演變與繪畫審美觀衍傳的重要參考資料。（邵　琦）

# 學畫淺說

〔清〕王概

《學畫淺說》，一卷。清王概著。與《芥子園畫傳》成書於同時，即康熙十八年（一六七九）左右。版本有：《芥子園畫傳》前編本、《美術叢書》本。

《畫學淺說》原系王概編摹《芥子園畫傳》時，系於圖譜前有關繪畫創作法則的論述，後人從中輯錄而出，成單獨一卷。

《畫學淺說》共分：「六法」、「六要六長」、「三病」、「十二忌」、「三品」、分宗、重品、成家、能變、計皴、釋名、用筆、用墨、重潤渲染、天地位置、破邪、去俗、設色、絹素、礬法、點苔、紙片、落款、煉碟、洗粉、楷金、礬金等則，詳加論述。其論述，於每則之下，多采歷代名家之名言，凡屬自己心得見解的則在行文之前均冠以「鹿柴氏曰」以資區別。尤可見出爲學之謹嚴。

「六法」，取南齊謝赫之說；「六要六長」，主要取宋劉道醇之說；「三病」，取宋郭熙之說；「十二忌」取元饒自然之說；「三品」，取明夏文彥之說；「分宗」，取明董其昌之說，此外其餘諸說則未標明取自何人，但細辨之中，可看出主要是因爲他在采用前人之說時，往往綜合幾家之言而成之故。

冠以「鹿柴氏曰」的計有六條，分別系於「三品」、「能變」、用筆、用墨、天地位置、設色之後，其中設色一則之總論別無采錄，全爲王概所言。

除去采錄，僅就王概所論而言，大多平正務實。如：「能變」一則，除引前人之判斷外，對變與守關係，並沒有偏執之見，即變有膽而守有識，各有所長。「趙子昂居元代而猶守宋規，沈啓南本明人而儼然元畫，唐王洽若預知有米氏父子而潑墨之關鑰先開，王摩詰若逆料有王蒙而渲淡之衣鉢早具。或創於前，或守於後，或前人恐後人之不善而先自變焉。或後人更恐後人之不能善守前人而堅自守焉。然變者固有膽而不變者亦有識。」變有變之委曲，守有守之起因。又如用筆一則，王概通過對歷史上一些著名畫家的用筆淵源與自創的具體剖析，不僅佐證了古法的價值，更有實際的啓迪作用。「雲林之仿關同，不用正鋒乃更秀潤，關同實正鋒也。李伯時書法極精，山谷謂其畫之關鈕透入書中，則書亦透畫中矣。錢叔寶游文太史之門，日見其搦管作書，而其畫筆益妙。夏昶與陳嗣初、王孟端相友善，每於臨文見草而竹法愈法，與文士薰陶實資筆力不少。又歐陽文忠公用尖筆干墨作方闊字，神彩秀發，觀之如見其清眸豐頰，進趨曄如。徐文長醉後拈寫字，敗筆作拭桐美人，即以筆染兩頰而豐姿絕代，轉覺世間鉛粉爲垢，此無他，蓋其筆妙也。用筆至此，可謂珠撒掌中，神游化外，書與畫均無歧致，不寧惟是，南朝詞人直謂文爲筆。沈約傳曰：謝元暉善爲詩，任彥昇工於筆。庾肩吾曰：詩既若此，筆又如之。杜牧之曰：杜詩韓筆愁來讀，似倩麻姑癢處抓。同此筆也，同以作字、作詩、作文，俱要抓着古人癢處，即抓着自己癢處。若將此作詩、作文與作字，俱成一不痛不癢世界，會須早斷此臂，有何用哉。」王概對用筆的論述，讓人有耳目一新之感，繪畫之有筆，乃如詩文之神韻風骨，這無疑是對王微認爲：「畫成則當與《易》象同體」觀點的進一步引申與發揮。又如天地位置一則下「鹿柴」氏曰：

徐文長論畫，以奇峰絕壁、大水懸流、怪古蒼松、幽人羽客，大抵以墨汁淋漓、烟嵐滿紙，曠若無天、密如無地爲上。此語似與前論未合，曰：文長乃瀟灑之士，卻於極填塞中具極空靈之致。夫曰曠，若曰密如於字句之縫早逗露矣。」

與筆墨位置相比，設色在中國繪畫中並不占有絕對主要的地位，王概旁證博引，比之自然、文藝，其旨在申明畫當「胸中備四時之氣，指上奪造化之功，」而徒具五彩。「天有雲霞，燦然成錦，此天之設色也。地生草樹，斐然有章，此地之設色也。人有眉目脣齒，明皓紅黑，錯陳於面，此人之設色也。鳳擅苞，雞吐綬，虎豹炳蔚其文，山雉離明其象，此物之設色。司馬子長援據《尚書》、《左傳》、《國策》諸書，古色燦然，而成《史記》，此文章家之設色也。犀首張儀，變亂黑白，支辭博辨，口橫海市，舌卷蜃樓，務爲鋪張，此言語家之設色也。夫設色而至於文章，至於言語，不惟有形，抑且有聲矣。嗟呼，大而天地，廣而人物，麗而文章，瞻而言語，頓成一色世界矣。豈惟畫然，即淑躬處世，有如所謂倪雲林淡墨山水者，鮮不唾面，鮮不噴飯矣。居今之世，抱素其安施耶，故即以畫論，則研丹摭粉，稱人物之精工，而淡黛輕黃，亦山水之極致，有如雲橫白練，天染朱霞，峰矗曾青，樹披翠罽，紅堆谷口，知是春深。黃落車前，定爲秋晚，豈非胸中備四時之氣、指上奪造化之功哉！」進而又對淺絳山水的源起與代表性人物作了進一步論述，指出：「王維皆青綠山水，李公麟盡白描人物，初無淺絳色也。淺絳色昉於董源，盛於黃公望，謂之吳裝。傳至文、沈，遂成專尚矣。黃公望皴仿虞山石面，色善用赭石，淺淺施之，有時再以赭筆勾出大概。王蒙多以赭石和藤黃着山水，其山頭喜蓬蓬松松畫草，再以赭石勾出，時而竟不着色，只以赭石着山水中人面，及松皮而已。」隨後，再就石青、石綠、硃砂等各種顏料的選取、調製、敷用一一加以指明，以利學者之用。

經由上述對王概論述的摘引，不單可見王概伸論的平正務實，亦可想見其採錄前人之言的基準。

由於《畫學淺說》的所論針對性强，又多爲繪畫創作經驗之要領，再又原爲與技法圖譜—《芥子園畫傳》相匹配之文，故而爲初學山水畫之必讀之書。從畫史上看，此書及《芥子園畫傳》的風行，也是董其昌建構的「南宗」繪畫新正統地位完全確立的標志。（江　宏、邵　琦）

# 畫　筌

〔清〕笪重光

《畫筌》，一卷。清笪重光著。於康熙十九年（一六八〇）定稿。主要版本有：《知不足齋叢書》本、《畫學心印》本、《翠琅玕館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本。

《畫筌》一卷皆爲駢文，未分段落。康熙十九年（一六八〇）笪重光病後回到蘇州，經契友王石谷、惲壽平逐段加以評注，多加闡發而成。

《畫筌》的主要內容可分爲四個部分：一、山水特徵及其藝術法則；二、山水章法和點綴時景；三、山水畫之意境；四、筆墨和敷色技法。諸多論述多屬畫訣，精微透澈。此卷首先以前人藝術創作中總結出在山水畫藝術創作中的總體法則：「山川氣象，以渾爲宗；林巒交割，以清爲法。」同時，又非常重視對自然山水形

態特徵的觀察和理解，「山本靜，水流則動；石本頑，樹活則靈。土無全形，石之巨細助其形；石無全角，土之左右藏其角。」這里反對一味摹古，指出前代大師忠於生活和自然，才能脫古變新，自成一家，即「善師者師化工，不善師者撫縑素；拘法者守家數，不拘法者變門庭。」其次在山水章法上，强調山勢的起伏、收放以及俯仰、遠近位置的處理，使山體有尊卑相顧之情，主客異形法之象。其中還併述了山水各個局部和繪畫法則，包括水法、石法、樹法以及山路、屋宇、漁舟的點綴等。在意境的創造方面，此卷着眼於縱、橫、聚、散四字，並反對機械地模仿自然。認爲：「一縱一橫，會取山形樹影；有結有散，應知境闢神開。」「巧在善留，全形具而妨於湊合；圓因用閃，正勢列而失其機神。」而要創造山水的「神」，首先就必須胸有成竹，「目中有山，始可作樹；意中有水，方許作山。」其次要做到得意忘象，所謂「畫工有形，而氣韻不生；士夫得其意，而位置不穩。前輩脫作家習，得意忘象。」最後在筆墨和用色技巧上，主張墨分五色，設色清淡，反對脫離客觀景物，片面追求筆墨技巧，指出：「丹青競勝，反失山水之真容；筆墨貪奇，多造林丘之惡境。」

這是一部重要的古代山水畫論，凡四千六百餘言，是對歷代山水的畫理畫法和去蕪存精的總結。全文經王石谷、惲壽平分段合評，其按評語三十條，文義更見明晰，是我們研究中國畫的極有價值的借鑒和參考。

有關研究著作有清湯貽汾《畫筌析覽》，是書因笪氏原書章段連翩，論說互底，不便學者省覽，特爲分類。首爲原起一段，以下分作十篇。又有吳思雷《畫筌》注釋本（四川人民出版社，一九八二年版）及余紹宋《書畫書錄解題》（浙江人民出版社，一九八二年版）。（李維琨）

# 清暉畫跋

〔清〕王翬

《清暉畫跋》，一卷。清王翬著。此本不知何時人所輯，故成書年月不詳。有《畫學心印》本。

王翬（一六三二——一七一七），字石谷，號石谷散人、烏目山人、清暉主人，虞山（今江蘇省常熟市）人。清初畫家。十五歲時「師同邑張珂習山水」（《清初六大畫家》），順治九年（一六五二）見賞於王鑒，被收爲弟子後「介謁奉常（王時敏），奉常……盡發所藏宋元名迹予之臨摹，並攜其游大江南北。」順治十三年（一六五六），與惲壽平「斟茗快談」，切磋畫藝。康熙十一年（一六七二）作《昆陵秋興圖》、《霜林紅葉圖》，笪重光爲之題記，惲壽平亦有詩志勝。康熙三十七年（一六九八），奉旨繪《南巡圖》，上賜書「清暉山水」，聲名益著。同年九月返虞，以賜書榜之堂上，自號清暉主人。康熙五十二年（一七一三）《清暉贈言》刻成。從學弟子衆，有楊晉、蔡遠、沈桂、徐溶等，稱「虞山派」。又與王時敏、王鑒、王原祁合稱「四王」，加上吳歷、惲壽平也稱「清六家」。著有《清暉畫跋》、《清暉堂詩集》，並自刻《清暉閣贈貽尺牘》二卷，《清暉贈言》十卷。

《清暉畫跋》凡十六則。其中有題自作者，有題南田、漁山作者，有題古人名迹者，亦有單詞片語不類題跋者。本卷首先提出了「師古人之心」的重要畫學思想。認爲畫理之精微，畫學之博大，非一家一派能夠包

容，而近世畫道衰敗的根源就在於支派的弊病。「大小李以降，洪谷、右丞逮於李、范、董、巨、元四大家，皆代有師承，各標高譽，未聞衍其餘緒、沿其波流」，而且黃子久、倪云林、吳仲圭、王叔明雖然同趨北苑畫風，但也是因爲變化懸殊，才所以成爲百世之宗。故作畫應提倡師古人之心，「一點一拂皆有風韻，一石一水皆有位置，渲染有陰陽之辨，傅色有今古之殊。」其次推崇冲和幽淡、骨貌皆清的畫境，主張「厚味」。以爲「以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻，乃爲（畫境）大成。」而「味」之厚薄又體現於畫中筆墨以及設色的運用中。本卷認爲用筆只有粗細相間、濃淡相適、干濕相映才能表現出厚味，反之則「薄而無味」。而「設色青綠，體要嚴重，氣要輕清」，用色的厚味在於氣，不在用色多少，氣愈清則味愈厚。本卷還認爲徐崇嗣所創没骨花「超乎法外，合於自然」，而「南田子擬議神明，真能得造化之意，近世無與能者。」這種對造化的重視，認爲自然高於法，而繪畫的極致也就在於合乎自然的觀點是本卷中又一個重要思想。

綜觀本卷，儘管著文不多，然追宗別派，論古極得要領。王翚一生遺文較少，此亦彌足珍貴。

研究本卷的著作有鄭午昌《中國畫學全史》（上海書畫出版社，一九八五年版），余紹宋《書畫書錄解題》（浙江人民出版社，一九八二年版）。（邵　峰）

# 明畫錄

〔清〕徐沁

《明畫錄》，八卷。清徐沁撰。有《讀畫齋叢書》本等。書中有王鑒歿後王翬傳其法之語，則成書當在康熙十六年丁巳（一六七七年）以後。

徐沁，字楚公，號委羽山人，會稽（今浙江紹興）人，生平事迹不詳。

《明畫錄》輯有明一代畫人小傳。釐爲八卷。卷一有宸繪、藩邸、道釋、人物、宮室五部分，卷二、卷三、卷四爲山水，卷五有山水、獸畜、龍、魚四部分，卷六爲花鳥，卷七有墨竹、墨梅、蔬果三部分，卷八爲彙紀和補遺。前有自序。

在「序」中，徐沁述說了撰書的原因。歷代繪畫雖真迹傳世甚少，但有著述記載名家名作。宋元有《宣和畫譜》、《圖繪寶鑒》。明代畫壇名手輩出，徐沁便以其「耳目睹記，亟圖纂輯，旁搜博採」，「釐爲八卷，題曰《明畫錄》者，繼宋元而作也。」在「序」中，作者還指出繪畫與琴奕書法皆不同，「而畫既非人所盡習，運筆濡染，出於天分者居多，其淺深向背之法，又非鋟板鏤石之所可仿佛，故傳者益寡。」所以更有必要將畫史記錄下來。

《明畫錄》卷一記載了皇帝和皇親國戚能畫者共十八位。道釋畫家二十二位，其中兩位爲名媛（也即女畫家），人物畫家六十四位，其中也有兩名女畫家；宮室畫家兩位。

由於以記錄明代畫家人名及簡述其畫氣爲主，所以很少有理論上的闡述，偶爾的點評也是寥寥數語、輕描淡寫。在每個科目前寫有叙，這與《宣和畫譜》的寫作體例是一致的。

徐沁在人物門的叙中，談到形神關係。以爲「若夫造微入妙，形模爲先，氣韻精神，各極其變，」而歷代被認爲傳神之筆的「頰上三毛、傳神阿堵」，也被認爲是「豈非酷求其似哉。」可見徐沁對形似的重視程度。在明代人物畫家中，作者力貶吳偉、張路一派，對仇英也有不滿，竭力推崇北崔南陳，即崔子忠和陳洪綬，以爲他們「力追古法」，並且由此得出結論：「所謂人物近不如古，非通論也。」

在具體論述畫家時，作者對吳偉、張路本身仍不失贊揚，看來作者主要是對他們的追隨者們不滿。而在論仇英時，用了「精麗艷逸，無慚古人」這樣的褒語，絲毫未涉及「人物叙」中所謂的「不無流弊」之處。對於北崔南陳，在具體論述中，徐沁似乎更偏向南陳，以爲他作古衣冠，「必與時代吻合」，「刻意追古」，「花鳥草蟲，無不精妙。」「惟山水另出機軸」，溢美之辭，歷歷在目。

對於宮室畫，徐沁認爲「胸中先有一卷木經，始堪落筆，昔人謂屋木折算，無虧筆墨，均壯深遠空，一點一畫，皆有規矩準繩」，不可「草率意會」，所以歷代畫者少有成名的，三百年間也僅衛賢一人，到了明代，擅長者更少，因爲大家都「目界畫者都爲匠氣」。

卷二、卷三、卷四皆爲山水，卷五的前半部分也爲山水，共錄有當代山水畫家三百八十四位，其中卷二有七十八位，卷三爲一百零八位，卷四爲九十二位，卷五有一百零六位。

山水畫家的記載遠遠多於其他畫種，其中原因不只是當時山水畫家特別多，也不只是當時山水畫成就相對突出，更主要的是作者對山水畫特別重視。在「山水叙」中，他一開始就認爲：「能以筆墨之靈、開拓胸次，而與造物爭奇者，莫如山水。」在對山水畫史的梳理上，徐沁沿襲了董其昌的南北宗論，以爲當時所謂吳門、浙派的爭論，皆不能以更深遠的眼光（也即不能用南北宗的角度）去看問題的緣故，雖然在論述中作者佺没有明顯地表明自己的立場，但他贊揚南宗的觀點是難以掩飾的，「舉凡以士氣入雅者皆歸（南宗）焉」。所以在明代山水畫家中，他獨推沈周、文徵明和唐寅。

值得注意的是，徐沁對畫派的歸類並不以地域爲限，南北宗的分法也不是由畫家的活動地區而定的，所以他對吳門、浙派之爭才會有更高明的見解。

在對沈、文、唐的具體評點中，徐沁似乎也比較客觀，他認爲沈周對於「宋元諸家，皆能變化出入」的同時，也指出「惟仿倪元鎮不似。」文徵明「合作處神采氣韻俱勝，單行矮幅更佳」，而唐寅則「行筆秀潤縝密而有韻度。」其實他贊揚他們的最基本原因，在於他們能承襲傳統繪畫的精髓，同時也具有高雅的格調。而對北宗畫家則不然，雖然對戴熙另眼相看，也不過是「俗所謂行家兼利者也。」至於蔣嵩、汪肇之流，雖有「最人時人之眼」之處，「然行筆粗莽，多越矩度，」「逞狂態」，被「目爲邪學。」徐沁在介紹他們時，並不講他們對傳統的學習，只是說他們是學戴進或吳偉，所以，他們之所以不入高雅的原因便在於缺乏傳統繪畫的薰陶。

在山水畫家中，徐沁還著錄了名僧十人，道士十一人，妓女二人。

獸畜門中，記載畫家十七人，其中七人歸於龍（附魚）科中。在獸畜叙中，徐沁頗有今昔之嘆，以爲即使是李公麟、趙孟頫，也「幾不免墮入馬趣矣。」明人善畫獸畜者更屈指可數，並且也没有什么傑出者，只是「姑

舉數家，以備品目」罷了。

卷六花鳥一門中，著錄了一百二十四位畫家，有名僧二人，名媛四人，妓女一人。

在花鳥敘中，徐沁拈出花鳥畫兩大流派的源頭，即徐熙、易元吉的天真和黃筌、趙昌的人巧，並以爲「人巧不敵天真。」認爲以此種眼光去看明代花鳥畫，沈周、陳淳、孫克弘等便勝唐寅、陸治等一籌。他還提到釋海懷、徐渭的畫是「超然蹊徑者」。

卷七墨竹一門中著錄了五十九位畫家，其中有名僧兩位，道士一位，名媛一位。徐沁在「墨竹敘」中特別强調了墨竹作爲一個畫種，「特爲畫家避拙免俗之一途矣。」而畫墨竹原與書法相通，別具一種思致。在明代畫竹者中，他最推崇宋克、楊維翰、王紱、夏昶這四位。在評點王紱畫竹時，借用他人之語，道出成功原因：「評者謂能於遒勁中出姿媚、縱橫外見灑落，蓋由方寸間具有瀟湘淇澳，故不覺流出種種臻妙耳。」其實也代表了徐沁對墨竹畫的要求。

墨梅一門著錄的畫家有三十七位，有名僧、名媛各一名。在「墨梅敘」中，徐沁認爲今不如昔，「元明以還，作者寖盛，乃爲史爲譜，法益洋而流益弊，雖名家不免以氣條取嘲，況下此者乎。」

接着「墨梅」的，是「蔬果」，蔬果一門只著錄了十一位畫家，其中有兩名名僧。

卷八記錄了一些缺乏資料的畫家人名，共有七十四位，其中名僧一人，妓女一人，補遺二人。

《明畫錄》記載的是明代三百年來畫者和畫藝，記載粗略，聊備查尋而已。《鄭堂讀書記》以爲「粗具崖略，旁搜博采，闡發微妙，雖不免於挂漏，而其區別門類，詳簡得宜。」而《書畫書錄解題》卻對此書頗有微詞，以爲「脫略殊甚，明季遺民工畫者，漏列尤多」，對一些知名畫家，或茫然無知，或記之不詳，而對尋常畫人

「反較詳盡，殊失剪裁之宜。又所錄俱不詳出處，亦難徵信於後人也。」其實，《明畫錄》和其他畫史著作一樣，多以一己的觀點來梳理史實，所以漏列和不當處故所難免，至於徐沁認爲「獨絶一時」、「流輩罕及」的畫家在今天難聞其名的現象，也不只《明畫錄》一本書中存在。（舒　華）

# 甌香館畫跋

〔清〕惲壽平

《甌香集畫跋》，亦名《南田畫跋》。有作一卷，亦有裁分爲三卷、四卷。清惲壽平著。從顧祖禹丙寅（一六八六）秋日所作的《甌香館集序》可知約成書於此際。主要版有：《甌香館集》本（卷十一、卷十二）；《翠琅玕館叢書》本，題三卷；《畫學心印》本；《美術叢書》本。

惲壽平（一六三三——一六九〇），初名格，字壽平，以後字行，又字正叔，號南田，別號雲溪外史。武進（今江蘇常州）人。晚年居城東，號東園草衣，遷白雲渡，又呈白雲外史。家貧，不試科舉，以書畫終生。幼敏慧，八歲時作咏蓮詩，爲長輩所驚異，及長，詩、書、畫俱佳，稱「三絶」。畫初善山水，亦倡復古，後與王翬相訂交，遂棄山水而專以花卉禽蟲。曾對王翬説「是道讓兄獨步，格妄耻爲天下第二乎。」所作花竹禽蟲，以徐熙没骨爲歸，寫生爲當朝第一，一洗時習，獨開生面。海内宗之。有「常州派」之稱。性落拓雅尚，遇知己之交

則累月爲之點染相贈，反之，則雖重金相求，片紙不予。故一生清貧，死後家里竟無力之爲落葬，而由王翬出資料理後事。繪畫上主張畫在「攝情」。其書畫作品存世頗豐，後人有輯以出版者。又有《甌香館集》存世。生平事跡載人《清史稿》卷五〇四，《常州府志》等。

《甌香館畫跋》分畫跋與題畫詩兩部分，其中畫跋又分爲畫筏、畫鑒和畫品三種；題畫詩、名畫餘又析爲上下兩部分。現據葉鐘進所輯翠琅玕館叢書本分「神趣」、「畫理」、「家法」、「名迹」四個專題簡述如下：

繪畫的神趣，在惲壽平看來既生發於筆墨，又源自於與造化的心印。如「山從筆轉，水向墨流，得其一臠，直欲垂涎十日。」「作畫須優入古人法度中，縱橫恣肆，方能脫落時經，洗發新趣也。」「西溪草堂，蓋周太史歸隱處也。群峰奔會，帶以蒲溪，茭蘆激波，檉柳夾岸，散碧連翠，水烟忽生，漁網相錯，予曾從太史擊楫而弄澄明，縱觀魚鳥，有濠梁之樂，真一幅惠崇《江南春圖》也。」「壬子秋，予在荆溪時，山雨初霽。溪漲湍急，同諸子飲北城蔣氏書齋。乘醉泛舟，從紫霞橋還泊東關，激波奔岸有聲。暗柳斜蹊，蒼茫樓曲。近水綠窗，燈火明滅。仰視河漢，無雲晶然。水烟將升，萬影既寂，衆籟俱作，於此流連，令人思致清岩，正不必西溪南岳之顛涯，方稱幽絶耳。因爲圖記之。」

在繪畫的理法上，惲壽平的見解向來被奉爲真知灼見而廣爲衍用。如「今人用心在有筆墨處，古人用心在無筆墨處，倘能於筆墨不到處觀古人用心，庶幾擬議神明，進乎技已。」「春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡，四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思。寫秋者，必得可悲可思之意，而後能爲之。不然，不若聽寒蟬與蟋蟀鳴也」。「方圓畫不俱成、左右視不并見。此《論衡》之説，獨山水不然，畫方不可離圓，視左不可離右，此造化之妙。文人筆端不妨左無不宜，右無不有。」「筆墨本無情，不可使運筆者無

情，作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情。古人論詩曰：「詩罷有餘地，謂言簡而意無窮也。」如上官昭容稱沈詩：「不愁明月盡，還有夜珠來」是也。畫之簡者類是。東坡云：「此竹數寸耳，而有尋丈之勢。」畫之簡者，不獨有勢，而實有其理。」「群必求同，同群必相叫，相叫必荒天古木，此畫中所謂意也。」「古人用筆極塞實處，愈見虛靈。今布置一角，已見繁褥。虛處實則通體皆靈，愈多而不厭玩，此可想昔人慘淡經營之妙。」「畫秋海棠不難綽約妖冶可憐之態，而難於矯拔有挺立意。惟能挺立而綽約妖冶以爲容，斯可以況美人之貞而極麗者。於是制圖，竊比宋玉之賦東家子，司馬相如之賦美人也。」「蔬果最不易作，甚似則近俗，不似則離，惟能通筆外之意，隨筆點染，生動有韻，斯免二障矣。」「俗人論畫皆以設色爲易，豈知渲染極難。畫至暑色，如人爐鈞，重加鍛煉。火候稍差，前功盡棄，三折肱知爲良醫，畫道亦如是矣。」「有筆有墨謂之畫，有韻有趣謂之筆墨。瀟灑風流謂之韻，盡變窮奇謂之趣。」

三是家法。家法乃是指畫法的風格技法的歷史淵源。對家的辨述，最能見出論者對繪畫史的熟悉與認識情況。惲壽平對繪畫家法的論述，不以前人陳見爲準，而以自己的繪畫心得與實際作品爲準，故而有醒人耳目之譽。如：「宋法刻畫，而元變化。然變化本由於刻畫，妙在相參而無礙。」「李成、范華原始作寒林，東坡所謂根莖牙角，幻化無窮，未始相襲，而乃當其處，合於天造，宜於人事者也。」「高簡，非淺也。鬱密，非深也。以簡爲淺，則迂老必見笑於王蒙。以密爲深，則仲圭遂闕清疏一格。」「貫道師巨然，筆力雄厚，但過於刻畫，未免傷韻。」「梅花庵主與一峰老人同學董、巨，然吳尚沈鬱，黃貴瀟散，兩家神趣不同，而各盡其妙。」「近日寫生家多宗余沒骨花圖，一變染濃麗俗習，時足以悅目爽心。然傳模既久，將爲濫觴。余故亟稱宋人澹雅一種，欲使脂粉華靡之態，復還本色。」在論及繪畫傳統與現狀時，還有如：「自右丞洪谷以來，北苑南宮相

承，入元而有倪、黃輩出，風流豪蕩，傾動一時，而畫法亦大明於天下。後世士大夫追風效摹，縱意點筆，輒相矜高。或放於甜俗，或流爲狂肆，神明既盡，古趣相忘。」

四是名迹。惲壽平對其所見歷代畫作名迹，多有跋題，不僅辨其真僞，述其源流，更有互參相照，以品高下優劣，因而，此一部分亦爲惲壽平繪畫理論的重要構成。如跋巨然長卷云：「凡觀名迹，先論神氣。以神氣辨時代，審源流，考先匠，始能畫一而無失矣。南宗首出，惟推北苑。北苑家嫡，獨推巨然。北苑骨法，至巨公而該備，故董、巨並稱焉。巨公又小變師法，行筆取勢，漸入闊遠。以闊遠通其沈厚，故巨公不爲師法所掩，而定後世之宗。……自汶峨濫觴，以至金焦，流宗東會，所謂網絡群流，呼吸萬里，非足迹所歷，目領神會如巨公者，豈易爲力哉？宋代擅名江景，有燕文貴，江參；然燕喜點綴，失之細碎；江法雄秀，失之刻畫。以視巨公，燕則格卑，江爲體弱。論其神氣，尚隔一塵。夫寫江流，一派水耳。縱廣盈尺間，水勢澎湃，所激蕩者，宜無餘地。其間爲層峰疊嶺，吞之靡霧，涉目多景，變幻不窮，斯爲驚絕。至於城郭樓臺，水村漁舍，關梁估船，約略畢具，猶有五代名賢之風。蓋研深於北苑，而加密矣。」又如跋王翬摹《富春圖》云：「石谷子凡三臨《富春卷》矣。前十餘年，曾爲半園唐氏摹長卷，時猶爲古人法度所束，未得游行自在。最後爲笪江上借得唐氏本再摹，遂有彈丸脫手之勢。婁東王奉常聞而嘆之，屬石岩再摹，余皆得見之。蓋其運筆時，精神與古人相洽，略借粉本，而洗發自己胸中靈氣。故信筆取之，不滯於思，不失於法，適合自然。直可與之並傳，追縱先匠，何止下真迹一等。」

《甌香館畫跋》雖是題錄於畫作之上的一些隨筆，有感而發，乘興而言，故在體例上不盡有序。但由於所論皆有畫面相參照，因此，圖文相生相發，猶見於畫學畫理及創作上的獨特不凡。惲壽平的畫跋中以跋王翬

之作爲最多，因而，《甌香館畫跋》也是研究王翬及清初繪畫的第一手資料，同時，也集中體現了當時的畫學時尚。（邵　琦）

# 墨井畫跋

〔清〕吳　歷

《墨井畫跋》，一卷。清吳歷著。主要版本有：《昭代叢書》本、《小石山房叢書》本等。

吳歷（一六三二——一七一八），字漁山，號墨井道人，排溪居士。江蘇常熟人。曾求學於陳確，後向錢謙益學詩，向王時敏學畫，向陳祗阮學琴。爲孝奉母親而專意於繪畫，得王時敏欣賞，故在王時敏處得以盡模宋元名迹，縮爲小册，繪畫於當時聲名頗高，但輕易不肯爲人作，僅以夠供養老母所需爲限。明清易祚，痛心國難，又母歿妻喪，棄二子而從天主教士柏應理到澳門，讀拉丁文，前後七年，後在上海、嘉定等地傳教。史將其與王時敏等六人並稱「四王、吳、惲六大家」。傳世畫迹頗多，以《溢口送別圖卷》爲代表，該圖現存上海博物館。傳世著作有《桃溪集》、《三巴集》和《墨井畫跋》。事迹載《國朝（清）畫徵錄》。

《墨井畫跋》是吳歷題於自己畫作上的跋文輯錄。共計有六十二則。但其中有十餘則不盡爲畫跋，後又有數則爲記澳門風土人情，與畫題無關。其餘則皆爲自題。

《墨井畫跋》雖爲自題之作，但其跋文卻涉及繪畫之各有關方面。

如有關於繪畫位置布局的。「山水要高遠回環，氣象雄貴；林木要沈鬱華滋，偃仰疏密，用筆往往寫出，方是畫手擅場。」

有關於筆墨技法的。「潑墨惜墨，畫手用墨之微妙。潑墨者，氣勢磅礴；惜者，骨疏秀。」「潑墨法米，風雨驟至，毫間拖泥帶水，便成濕綠林巒，如老將快馬，斫陣破敵，而立見功也。」

有關於古法扶微的。「梅道人深得董、巨帶濕點苔之法。每積盈篋不輕點之，語人曰：今日意思昏缺，俟精明澄澈時爲之也。前人繪學工夫，真如鍊金火候」。「雲林寫山，依側起勢，不兩合而成；米家山如積染，驟然而就，子久山，直皴帶染，林麓多轉折。三者皆宗北苑而自成」。「徐崇嗣畫花萼，不作墨圈，用彩色積染，謂之没骨花。張僧繇亦漬彩色而成，謂之没骨山水，而遠近之勢，意到便能，移人心目，超然妙意。」

更多的則是其創作的心得或經驗之談。「如畫不以宋元爲基，則如奕棋無子，空枰如何下手。懷抱清曠，情興灑然，落筆自有山林樂趣」。「乘醉寫竹，則有風雨披折偃仰之勢」。「畫之游戲枯談，乃士大夫之脈。游戲者，不遺法度，枯淡者，一樹一石，無不腴潤。」「余近年作畫，似勤似賴，有時不辭呵凍，忘暑忘飧，揮毫急就。有時春暖晴窗，楮墨精良，對之瞌睡，吾不知病之所來。或謂老之故也，然少年輩往往亦有如此。予數日前頗覺腕力筆健，學山樵而成小卷，不欲人徵去，留此自養晚節。」「余學畫二、三十年來，如泝急流，用盡力氣，不離舊處，不知二、三十年後，爲何如。筆墨如此，況學道乎？繪學有得，然後見山見水，觸物生趣，胸中了了，方可下筆。畫要筆墨酣暢，意趣超古，畫之董、巨，猶詩之陶、謝也。淵明篇篇有酒，摩詰句句有畫，欲追擬輞川，先飲彭澤酒以發興。」「晴窗氣暖，攤紙涂鴉，畫成。自烏目山下，同道俗二三子，酌高蹈泉，上劍

門，望湖光，已而扁舟泛月歸。古人能文，不求薦舉，善畫，不求知賞。曰：文以達吾心，畫以適吾意。草衣藿食，不肯向人。蓋王公貴戚，無能招使，知其不可榮辱也。筆墨之道，非有道者不能，孫虔禮論書，以紙墨相發爲一助。昨得一箋，不減澄心紙，柔密光潤，頗與筆墨相宜，雖手腕力微，喜無兒童習氣。」

《墨井畫跋》其自題之辭，一如其繪畫之作，蕭疏淡遠，尤爲後人所重。更因其多爲經驗之談，而歷來被學畫者和研究者所推重。（邵　琦）

# 雨窗漫筆

〔清〕王原祁

《雨窗漫筆》，又名《論畫十則》，一卷。清王原祁撰。通行本有《翠琅玕館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本、《婁東雜著》本和《畫論叢刊》本。

王原祁（一六四二——一七一五），字茂京，號麓臺，太倉（今屬江蘇）人。清康熙九年（一六七〇）進士，官至户部侍郎。常被召入便殿，爲康熙皇帝染翰作畫，頗受寵愛，先後充任《佩文齋書畫譜》和《萬壽盛典圖》總裁。原祁是清初著名畫家王時敏之孫，幼年所作山水，即酷似時敏畫風，因而倍受青睞。獨好「元四家」畫風，尤其鍾情於黃公望。王時敏曾説：「元季四家，首推子久，得其神者，惟董宗伯；得其形者，予不敢

讓；若形神俱得，吾孫其庶幾乎？」又擅長詩、文，人稱「藝林三絕」。弟子衆多，稱爲「婁東派」。與王時敏、王鑒、王翬一起，被後人尊爲「四王」，又被稱作「清初六大家」之一（「六大家指「四王」和吳歷、惲壽平）。著有《罨畫樓集》和《麓臺題畫稿》等。生平事迹見《清史稿》卷五百零四和溫肇桐編《王麓臺先生年表》（載《清初六大畫家》）。

本書又名「論畫十則」，表明其所有內容就是十條有關繪畫的議論。其實這題名並不十分確切。「十則」之中的第一則類似「前言」，叙述的是本書撰述緣起和大致內容：「六法，古人論之詳矣，但恐後學拘局成見，未發心裁，疑義意揣，翻成邪僻。今將經營位置、筆墨設色大意，就先奉常所傳及愚見言之，以識甘苦。後有所得，當隨筆錄出。」那么，以下九則就是王原祁本人和先祖王時敏關於繪畫的心得，涉及畫派、立意、構圖、臨摹、用筆、設色和格調等諸多方面。祇可惜「後有所得，當隨筆錄出」的諾言最終没能兑現，續編並未面世，或許根本就没再寫。不過本書皆精要之言，確屬難得，也夠後人靜心玩味的了。

王原祁論畫，重在立意構思，强調意在筆先，而又必須不露斧鑿痕迹，自然天成又暗合古法。他說：「意在筆先，爲畫中要訣。作畫於搦管時，須要安閑恬適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣。看高下，審左右，幅内幅外，來路去路，胸有成竹。然後濡毫吮墨，先定氣勢，次分間架，次布疏密，次别濃淡，轉換敲擊，東呼西應，自然水到渠成，天然湊拍，其爲淋離盡致無疑矣。若毫無定見，利名心急，惟取悦人，布立樹石，逐塊堆砌，扭捏滿幅，意味索然，便爲俗筆。」又說：「作畫以理、氣、趣兼到爲重，……古來作家相見，彼此合法。稍無言外意，便云有傖夫氣。」他還在題畫文中多次闡發此類主張，認爲「古人用筆，意在筆先，然妙處在藏鋒不露」。（《麓臺題畫稿·倣大癡筆》）學畫者必須深參方能覺悟。

他認爲作畫時首先要緊的是把握氣勢輪廓，即使是學習古人，這也是必須着意揣摩的：「作畫但須顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿。若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡頓挫轉折處，天然妙景自出，暗合古法矣。」又說：「古人南宗北宗，各分眷屬。然一家眷屬內，有各用龍脈處，有各用開合起伏處，是其氣味得力關頭也。不可不細心揣摩。」所謂氣勢輪廓，類似於今人所謂構圖布局，這種大處着眼的整體結構法，顯然是正確的，當然它也是學畫者容易忽視的。

王原祁專師黃公望長達五十年，晚年又轉學吳鎮，後人多以爲他尤其垂青黃大癡，其實不然。書中說：「雲林纖塵不染，平易中有矜貴，簡略中有精彩。又在章法筆法之外，爲四家第一逸品。」那麼，他爲何不着意學習倪瓚的風格筆法呢？本書沒有說明，但《麓臺題畫稿》卻有答案。他說倪瓚作畫不用工力，然善用工力者望塵莫及，他也曾苦心揣摩，終未能得其神理。（見《爲凱功掌憲寫元季四家》）當然，沒能學像並不妨礙他標榜倪瓚的畫風，這也是本書屢屢提倡「平中求奇」、「安閑恬適」、「位置緊而筆墨松」的原因之一。

書中論述設色和用筆較爲具體。認爲色彩與用筆用墨相比，處於從屬地位，祇是用於補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。故「不重取色，專重取氣」，「色由氣發」，「自然成文」，尤應注意不能躁心從事。至於用筆，忌滑忌軟，忌重而滯，忌率而溷，忌明淨而膩，忌叢雜而亂。當時人所謂渾厚即筆肥墨濃、高逸即筆瘦墨淡、明秀即色艷筆嫩的說法，他認爲都是錯誤的。

書中也談到對臨摹的看法，認爲「臨畫不如看畫」。遇見古人珍品，應仔細琢磨其定意、結構、用筆和積墨的方式方法，探討尋覓其妙處佳筆，用以彌補自己的不足，久而久之，自然而然就能暗合於古人。此外，也說到明末畫師拉幫結派的惡習和贋本僞作的危害。

本書議論精辟，深得後人好評。近人余紹宋《書畫書錄解題》以爲：「此寥寥九條，頗多精義，固學畫者所當亟讀者也。」當然，王原祁推崇的祇是「元四家」淡雅的文人畫風，又一味提倡擬古摹古，自然有相當的局限性。

今人于安瀾《畫論叢刊》整理本，以清沈楙悳所輯《昭代叢書》道光年間刊本作底本，用《翠琅玕館叢書》本和《四銅鼓齋論畫集刻》本參校，校勘記附於書後。（孫小力）

# 麓臺題畫稿

〔清〕王原祁

《麓臺題畫稿》，一卷。清王原祁撰。有清沈楙悳輯《昭代叢書·壬集補編》道光二十四年（一八四四）刊本、《論畫輯要》本和《美術叢書》本。

本書收錄王原祁題畫文字共計五十三篇，當初皆題於他自己的作品。這些畫均屬倣古之作，其中大多是臨倣宋元名家，僅摹倣黃公望的就多達二十五幅，還不包括倣臨倪瓚、黃公望合作的畫。這些題跋集中體現了王原祁的習畫心得和對於前輩名家畫格畫風、筆墨特點的看法。

王原祁素以專學黃公望著稱於世，曾自稱「落筆時不肯苟且從事，或者子久些子腳汗氣，於此稍有發

現。」而他之所以鍾情於黃子久，是因爲從黃氏作品中能覓到古人用心之處。

首先黃公望頗得古人筆法之妙，臨倣他的作品可以學到董源、巨然之遺法，這對於提倡效古倣古的王原祁來說，是非常重要的。因此他在不斷摹倣黃氏的同時，又號召學人必須「深參自會」。「古人用筆，意在筆先，然妙處在藏鋒不露。元之四家，化渾厚爲瀟灑。變剛健爲和柔，正藏鋒之意也。子久尤得其要。可及可到處，正不可及不可到處，箇中三昧，在深參而自會之。」(《倣大癡筆》)當然，倣黃不是目的，是希望藉以學得宋人筆法，然而假若不能直接揣摸宋法，又無法悟得黃公望的妙處：「要倣元筆須透宋法。宋人之法一分不透，則元筆之趣一分不出，毫釐千里之辨在此。子久三昧也」(《倣大癡》)。

其次，黃公望的畫風蘊含着元人真趣，集中了宋人的精華，假如祇是追求「形模相似」，也無緣獲其精蘊。「畫法莫備於宋，至元人搜抉其義蘊，洗發其精神，實處轉松，奇中有澹，而真趣乃出。四家各有真髓，其中逸致橫生，天機透露，大癡尤精進頭陀也。」(《倣黃大癡長卷》)又說：「大癡畫至《富春長卷》，筆墨可謂化工，學之者須以神遇，不以迹求，若於位置皴染，研求成法，縱與子久形模相似，已落後塵，諸大家不若是之拘也。」(《倣黃子久》)此外，他還盛贊黃公望渾樸超脫的用意、剛健婀娜的用筆、不重取色重取氣的色彩觀，以及「墨中有色、色中有墨」的筆墨特點等等。(見《倣黃子久設色》和《倣大癡》)

王原祁自稱是南宗正派傳人，曾耗時一年有餘，摹倣元季四大家筆意，彙成一幅畫，用以顯示南宗正統畫派的風格面貌。他還在題跋中多次標榜南宗，或者闡述南宗的流派傳人。他認爲南宗最顯著的特色就是王維强調的「氣韻生動」，他以爲元代前期趙孟頫、高克恭的繪畫精神與北宋諸家一脈相承，也是南宗重要傳人：「畫家自晉、唐以來代有名家，若其理、趣兼到，右丞始發其蘊。至宋有董、巨，規矩準繩大備矣。沿習

既久，傳其遺法，而各見其能；發其新思，而各創其格。如南宋之劉、李、馬、夏，非不驚心眩目，有刻畫精巧處，與董、巨、老米之元氣磅礴，則大小不覺逕庭矣。元季趙吳興發藻麗於渾厚之中，高房山示變化於筆墨之表，董、巨、米家精神，爲一家眷屬。以後王、黃、倪、吳，闡發其旨，各有言外意。吳興、房山之學，方見祖述不虛；董、巨、二米之傳，益信淵源有自矣。」（《畫家總論題畫呈八叔》）在《倣黃子久設色》中，他又將高克恭、趙孟頫與元季四家並稱，認爲他們共有「不事粉飾，而神彩出焉；不務矜奇，而精神注焉」的特點，與明代董其昌的「南北宗論」相比，他似乎更加注意到元四家師法高、趙這一事實。

書中對「元四家」中除黃公望以外的另外三家，也頗有贊譽。他認爲吳鎮淋離揮灑的潑墨，剛健而含婀娜之致，北宋高人三昧，惟其得之；倪瓚一洗陳迹，獨臻其妙，爲逸品中第一；王蒙則自趙孟頫而上溯王維，得離奇奧窔之妙，晚年專師董源和巨然，出沒變化，莫可端倪，是元四家中空前絕後之筆。

至於論述各位名家的筆墨特點，王原祁經常采用比較分析的方法，較富哲理意蘊。如論北宋米芾父子，即與同時名家相比，謂宋、元名家，俱於實處取氣，惟米氏於虛中取氣，然虛中有實，有呼吸，有照應。（見《倣設色小米》）又如述古人設色之法，則與今人相較，說古人眼，光直透紙背，全論火候，而「今人但取傅彩悅目，不問節腠，不人窾要，宜其浮而不實也」。（《倣大癡》）而有時又以繪畫與聲音比較，認爲二者相通：音之清濁，如畫之氣韻；音之品節，如畫之間架；音之出落，則如畫之筆墨。」（《倣設色倪黃》）有時又以高手與凡筆作比：「筆不用煩，要取煩中之簡；墨須用淡，要取淡中之濃。要於位置間架處，步步得肯，方得元人三昧。如命意不高，眼光不到，雖渲染周緻，終屬隔膜。」（《倣梅道人》）如此精辟的論述，尚有不少。

本書《昭代叢書·壬集補編》本是目前所知較早的刊本，書後附有編輯者沈楙悳道光二十二年（一八四

二）所撰跋文一篇。今人于安瀾所輯《畫論叢刊》本依《昭代叢書》本排印，因原刻與續刻本微有不同，故取兩本互校。書後附校勘記。（孫小力）

# 式古堂書畫彙考

〔清〕卞永譽

《式古堂書畫彙考》，六十卷。清卞永譽編。成於康熙二十一年（一六八二）。有康熙間卞氏仿宋刊本、民國十年吳興蔣氏密均樓藏本鑒古書社景本・四庫全書本。

卞永譽（一六四五年——一七一二年），字令之，一作合之，號僊客，漢軍鑲黃旗人（今遼寧蓋縣）。蔭生。康熙中由福建巡撫遷刑部右侍郎，性嗜古，好書畫，善鑒賞，富收藏。自幼即留意古之書畫，壯年出游，眼界大開，常與書畫前輩如孫承澤、梁清標、曹秋岳及朋友討論，卓然不惑。嘗繪鳳仙一幅，自題係臨明伎薛五娘，間作墨柏石，雅自項孔彰。其生平傳記收錄於《池北偶談》、《八旗畫錄》、《清畫家詩史》。

是書采錄前人著錄書畫之作與其所見耳聞者彙而成編。卞永譽少年即喜好古人書畫，後遍歷中外世家舊族之所藏，常常持卷軸坐崇蘭叢桂中，往往終日。後又得孫承澤、梁清標、曹秋岳諸兄輩之親傳，技藝大進。致仕後，盡心於書畫鑒賞著述，終成六十卷之巨著。

《式古堂書畫彙考》爲一部書畫著錄書，分書考三十卷、畫考三十卷，共六十卷。著錄書畫上自魏晉，下迄明末清初。此書以前著錄書，或偏重題跋（如汪砢玉《珊瑚網》）、或僅載品名（如《宣和畫譜》）、或夾敘夾議（如米芾《畫史》）、體未臻完備。此書分門別類，收入作品既多，著述頗詳，傍引博證，極具參考價值。

該書卷首有宋犖序錢曾序，卞永譽就序在其後；畫考另有松陵潘來序。宋序要義在闡發此書性質、規模，及考鑒能力。序後爲凡例，共八條，凡例後爲引用書目，前三十卷用書考引用書目，後三十卷用畫考引用畫目，書名用大字寫，下書某朝某人作，雜書雜集、見聞雜錄均不署名。該書與別的著錄書尚有一不同之處，即在目錄前增設書考網和畫考網，在網中概要記錄該卷的內容。如書考網卷一、卷二分別爲書評上、書評下；畫考網卷一爲畫論，卷二爲收藏名畫。書考網自卷五起以小字提要該卷的書家，如卷七爲唐代書家，分別是太宗、玄宗、唐誥、虞世南、歐陽詢、馮承素、褚遂良、陸柬之等，以此類推；畫考網自卷三起以小字提要該卷的作品和畫家，如卷三爲歷代繪畫集，卷九爲唐代畫家，分別是王維、畢宏、戴嵩、張畊、周昉等，以此類推。在書考網後尚有清人王錫生的題跋。目錄共有四册，書考分上、下二册，畫考也分上、下二册。目錄人名以大字排，下以小字並述書家小傳及作品內容。以卷七歐陽詢爲例，「歐陽詢，字信本，官至太子率更令、太常少卿，封渤海男。父紇，子納、言、通，潭州臨湘人。」隔行「唐歐率更夢奠帖○郭王錫跋○趙孟頫書楊士奇書△外錄書畫舫」，畫考亦如此，不一一例舉。

在規模上，該書與《石渠寶笈》、《佩文齋書畫譜》相埒，是中國書畫著錄史上個人修撰書籍規模最大的一部書。所謂「考」，其義爲「備考真贋」，所以每一法書名繪除品名、質地、幅式、設色否，均全文錄原書畫之題跋和後人之題，用大小字體眉注圈識；又分別正文、外錄，以利賞鑒家溯源尋流，一鑒了然，可謂集著錄之

大觀，盡賞鑒之能事。

由於該書作者在編輯此書時，曾讀過都穆的《鐵網珊瑚》、張丑的《清河書畫舫》、汪砢玉的《珊瑚網》等著錄書，故在本書中大量引用，但對這些書中存在的問題未能考訂修證，頗爲遺憾。此外，編者自己本身搞錯的地方也不少，在查閱運用中應引起重視。

在結構安排上，卞永譽是這樣處理的。某人書畫姓氏雜用本人諱字爵里。別號，書畫品名，書畫有本文者，本文頂格寫（大字），無本文而有書款者，頂格旁注款書，款書亦用大字寫。既無本文又無款書者，僅書標題（大字），上用大○。他人題跋款識，低本文二字細書，每跋首用小○。間有後朝人跋叙前朝人，前者議書隔水，原文照錄。外錄亦低二字細書，首用△以別經緯。印章、款押悉錄不遺。書不分册卷軸，畫分册卷軸。册又分成三類：合歷代成册者曰集，一人一册者曰獨，不成册者曰零。册內本人作圖在前，標題大書某人畫並題。下面各舉一例，以示說明。

**趙文敏與中峰十一帖**附管夫人一帖

隔行錄收藏印章

正文照錄。卷後印章跋文照錄。書、卷十六

但有些作品則不錄全文，如書卷十六標題爲「**趙吳興四體千文**」，原文不錄，款書，延祐六年十月廿三日爲錄事焦彥實書於松雪齋。後錄後人跋文二則。

又

**王叔明花溪漁隱圖並題紙本**

隔行王蒙題詩全文照錄。

隔行錄後人跋文。

或錄《珊湖網》，云：此圖有二，其在吾里項氏者，筆氣高縱，意態蒼遠，旁有郁良和詩，較勝新安王氏所藏，而余有文五峰臨幅，自題云漫蹟爲漁已息機，青山綠水日相依。一年好景惟春晝，柳絮桃花燕子飛。

畫・卷二十一

縱上述二例可以看到，卞氏此書要在輯錄，而於考據賞鑒上，則引用前人業已說過的以彌補該書不足之處，不失爲一種聰明的做法。

本書是私人編纂的規模宏大的一部書畫著錄書。可與《大觀錄》、《石渠寶笈》等大部著錄相提並論，不失爲書畫鑒賞家和書畫史論者的重要參考書籍之一。《四庫全書總目提要》稱其「凡詩文題跋悉載，上溯魏晉，下迄元明，所收最爲詳博。」《適園藏書志》認爲「《珊瑚網》、《書畫舫》諸書，記載非不廣博，終不若是書之一圖一册，無不原原本本，考究詳明。」至於陸心源跋該書時曾譏其漏略，而余紹宋《書畫書錄解題》則不同意陸氏的評斷，云其漏略爲「終屬小疵。」（孫國彬）

# 平生壯觀

〔清〕顧復

《平生壯觀》，十卷。清顧復撰。書成於清康熙三十一年（一六九二）。有道光間蔣氏宋體精鈔本（現藏浙江省文物管理委員會），目前流傳的本子是上海人民美術出版社一九六二年根據原鈔本影印的校勘本。

顧復（生卒不詳），字來侯，自署方涇上農，明末遺民。世居常熟（今江蘇常熟）。善鑒賞書畫。其五世祖博學尚古，與文徵明有交游，目見法書名繪必錄款詩跋，積久成書，後不慎毀於大火。其父兄亦喜書畫，不惜餘貲，以購名物。顧復自幼在其父兄薰陶下，每見法書名畫，「隨筆錄之」，積三十五年之筆記，删其繁蕪，存其精華，編成《平生壯觀》。

該書係書畫著錄書，前有崑山徐乾學康熙三十一年的序和同年顧復自己作的引。該書因係書作、畫作分別介紹的，因此，前五卷以介紹書作爲主，後五卷以介紹畫作爲主，這種編排方式與汪砢玉《珊瑚網》、吳昇《大觀錄》、卞永譽《式古堂書畫彙考》相類，所不同處爲：一、該書在書作與畫作前各撰「法書」「繪圖」短文，敘述書畫之源流及賞鑒之方法；二、目錄分別在各卷之前首，不設總目。這種方式在著錄書中並不少見，但在查尋方面要令讀者稍稍麻煩一些。卷一自魏鍾繇《季直表》至五代楊凝式《神仙起居八法》，其中賀知章

《孝經序》、李白《上陽臺詩》、徐浩《朱巨川誥》、顏真卿《祭侄文稿》、懷素《自叙帖》、《苦筍帖》、僧高閑《千字文》、杜牧《張好好詩》、楊凝式《夏熟帖》等，均爲傳世珍品；卷二自宋太宗《蔡行磬》至無名氏，其中李建中《貴宅扎》、林逋《自書詩》、范仲淹《道服贊》蔡襄《謝御賜君謨詩》、《詩之三》、《腳氣帖》、蘇軾《寒食詩》、《前赤壁賦》、《祭黃幾道文》、黃庭堅《經伏波祠歌》、《廉頗藺相如傳》、《直方扎》、米芾《擬古詩》、《苕溪詩》、《多學樓詩》、《虹縣詩》等，均爲傳世珍品；卷三自宋高宗《岳武穆磬》至任詢《秋懷詩》，其中不乏珍品；卷四自元姚樞《和聰仲晦古意》至無名書，其中趙孟頫《望江南淨土詞》、《洛神賦》、《枯樹賦》、《絶交書》、《雪賦》、鮮于樞《赤烏行》、《御史箴》、《襄陽歌》、鄧文原《急就章》、《伯長札》、康里巎巎《論書》、張雨《自書詩稿》、俞和《四體千文》、倪瓚《良常詩劄》等，均爲傳世珍品；卷五自明太祖《與中山王徐達手勅四》至南明諸賢翰墨；卷六自晉顧愷之《女史箴》至五代無名氏《輿輦圖》，其中展子虔《游春圖》（書作《春游圖》）、韓滉《文苑圖》、《五牛圖》、胡歌《卓歌圖》、董元（源）《龍宿郊民》、顧閎中《韓熙載夜宴圖》等，均爲傳世珍品；卷七自宋徽宗《雪江歸棹圖》至趙令穰《霧隱平林圖》，其中王齊翰《勘書圖》、趙幹《江行初雪圖》、范寬《溪山行旅圖》、郭熙《早春圖》、燕文貴《秋山蕭寺圖》、王詵《烟江疊嶂圖》等，均爲傳世珍品；卷八自宋高宗《春江漁艇圖》至王曼慶《歲寒三友圖》，其中米友仁《雲山卷》、揚無咎《四梅圖》、徐禹功《梅竹圖》、朱銳《盤車圖》、蘇漢臣《貨郎擔圖》、馬遠《瀟湘八景》、夏珪《長江無盡圖》、趙孟堅《水仙圖》、溫日觀《葡萄圖》、等；卷九自高克恭《白雲青山圖》至元人無名氏圖，其中錢選《山居圖》、《蹴毬圖》、龔開《駿骨圖》、趙孟頫《鵲華秋色圖》、《水村圖》、《重江疊嶂圖》、《雙松平遠圖》、黃公望《富春山居圖》、《九峰雪霽圖》、《天池石壁圖》、朱德潤《秀野軒圖》、吳鎮《漁父圖》、《中山圖》、倪瓚《安處齋圖》、《雨後空林圖》、《漁莊秋霽圖》、王蒙《夏日山居圖》、《天香書屋圖》等，均爲

傳世珍品，卷十自明宣宗《煙波捕魚圖》至董其昌。書中首行載人名，下以小字載字號。隔行標題字體與下文不文大小，接排。記錄該作品的質地、幅式，並加以描繪品第，題、款一般錄，但後人的題詩、跋只錄姓名不錄內容。從所錄內容來看，本書與安岐《墨緣彙觀》較相類，但不如安氏具體，因此，在資料價值上就要稍遜一籌。下面試舉二例。

**李白**，字太白，號青蓮居士上陽臺詩，麻紙，草書，後款：十八日上陽臺書。太白。宋道君墨書題。宣和、政和諸璽印鈐，縫上有燕山張氏圖書、張晏私印，前雙龍圓璽，道君墨書題於斜紋綾上。題云：太白常作行書，乘興踏月西人酒家，不覺兩忘，身在世外一帖。字畫飄逸，豪氣雄健，乃知白不特以詩鳴也。後拖尾紙上張晏題，杜本、王餘慶、危素跋，騶魯觀。

又顧閎中。韓熙載夜宴圖，絹中卷，人物六寸許，絹索甚妙，有景界，無樹石。前隔水高宗題四行，下段破缺，祇存廿一字，文不可讀。第一段夜宴，七男五女；第二段舞，五男二女一僧；第三段沐手，一男七女；第四段清吹，三男九女；第五段狎客淫女，三男三女。後紹興印，拖尾紙上無名人書韓熙載行實，斑惟志小楷七言表古，圖書三，後綾隔水王鋒題五行，引首程南雲篆。

按：該圖現藏北京故宮博物院。

從上述二例來看，《平生壯觀》在記載上比較隨便，對每件作品視其具體情況記錄刊載，使人有一種比較靈活的感覺，但總體上不如《大觀錄》、《珊瑚網》、《式古堂書畫彙考》來得全面。

由於《平生壯觀》未正式梓印，故在影印本《平生壯觀》出版之前，一般能見到的是傳世極少的鈔本，又由於鈔本傳鈔錯誤較多，影印本《平生壯觀》刊入周星詒作的校勘，這樣，《平生壯觀》才得以與世人見面。

# 江村銷夏錄

〔清〕高士奇

（孫國彬）

《江村銷夏錄》，三卷。清高士奇撰。成書於清康熙三十二年（一六九三），主要版本有：康熙三十二年朗潤堂刻本、《四庫全書》本、日本寬政十二年（一八〇〇）刻本、《風雨樓叢書》本、民國有正書局石印本等。

高士奇（一六四五——一七〇四），字澹人，號江村、瓶廬、萊衣子、抱甕翁、藏用老人，賜號竹窗，浙江平湖人，世居錢塘（今浙江杭州）。初以國學生就試京師，不利，鬻文自給。新歲爲人作春聯，自爲句書之，偶爲聖祖玄燁遇見，旬日中二試皆第一。命供奉內廷，康熙十九年（一六八〇）擢翰林侍講，官至禮部侍郎。善畫山水，筆墨雋雅。工書，尤善鍾、王小楷。精鑒賞，富收藏，當時與孫承澤相埒。著有《清吟堂全集》、《左傳紀事本末》、《春秋地名考略》、《北墅抱甕錄》、《江村書畫目》等。生平資料見《清史·列傳》、《山靜居畫論》、《名人扇集小傳》、《平湖縣志》、《當湖歷代畫人傳》。

此書爲書畫著錄書，編是書時，作者已辭官歸平湖舊里，暇閑時，整理以往所見法書名畫，考證淵流，每幅作品均記有質地、尺寸、後人題跋、印章，以及自己的題跋。書中所錄，均係作者眼見目識。又據其「自

序」曰：「寧慎毋濫」，故書中所收書畫甚精，如五代阮郜《閻苑女仙圖卷》、宋趙大年《荷鄉消夏軸》、宋弁益《擣衣圖卷》、宋溫日觀《葡萄圖卷》、元錢選《山居圖卷》、元三名家書《無逸篇》、元趙孟頫行書《絕交書卷》、元何澄《歸去來圖卷》、元黃公望《富春山居圖》等，這些作品均爲傳世真品。書前有大收藏家宋犖作的序、高士奇康熙癸酉（一六九三）作的序，和朱彝尊作的序。序後爲凡例，共八條，其中第一條「海內名迹收藏家甚夥，未寓目者，不敢妄載。凡經評閱，隨見隨錄，編次不以時代，亦未敢輕爲甲乙。」則點明了該書的性質和作者編書的方式。所謂「編次不以時代」則是指全書而已，而每一卷的編次則是以時代爲序的。凡例最後一條「董文敏書畫爲近代第一，所見真迹甚多，另爲一卷。」然而書中並未有專介紹董氏書畫的一卷，也許是當時來不及刊行的緣故吧。卷一自晉右軍王羲之《哀生帖》，至明唐寅《西湖釣艇圖》；卷二自《唐摹右軍游目帖》，至明文徵明《湘君圖》，卷三自唐褚遂良《蘭亭卷》，到陸治《榴花白雉圖》。

該書收錄作品多爲傳世真品，記錄也頗詳備。記畫，除記錄質地、尺寸、收藏印章、歷代題跋外，尚粗略畫面；記書，往往記錄該作品全文，但一般的文章、經文則不錄，給人一種精煉的感覺。如卷三宋燕文貴《秋山蕭寺圖卷》（現藏臺北故宮博物院）：

> 絹本，高九寸五分，長九尺一寸五分，用墨濃潤，鈎勒古勁，林木筆意全倣郭熙。山巒屋宇，人物舟騎，稍加工細，雖傳色簡淡，而蒼秀之妙，令人眼明心爽。款在末尾，小楷書「燕文貴畫」四字。跋語俱名筆，信可寶也。前後宋元人收藏印記數方，項墨林家故物，前有小治字編號，及收藏諸印。

後有歷代題跋，他們是余復、屠文、倪瓚、陸廣、錢惟善、鮑恂、高巽志、羅紘、蕭規、劉堪、黃守、陳繼儒等。又卷三唐懷素草書《自叙帖》：

紙本，高九寸，長二丈二尺。文不錄。凡十五接，合縫處有「建業文房之印」、「四代相印」、「許國後裔」，隔水綾上有群玉中秘秋壑圖書項氏各印。引首李東陽篆「藏真自序」四大字。

後有歷代題跋，也有的書法作品錄有全文的，如卷一宋范仲淹《與尹師魯二答》、卷二唐顏真卿《祭伯父豪州刺史文稿》、卷三元趙孟頫《八札》等，總之，作爲書畫著錄書，該書的體例比較完備。不像有些著錄書不分魚目，一概收入，顯得蕪雜。該書則能去繁存真，該簡的則簡，有些作品後，作者自己也作了題跋，如宋江貫道《長江圖卷》、趙子固《白描水仙卷》等，與朱存理《鐵網珊瑚》、張丑《清河書畫舫》相比，更能體現編者獨到的鑒賞能力。當然，高士奇畢竟是個收藏家，在鑒賞上還是稍遜一籌的，該書也收錄了一些贋品，如卷三明徐賁《石鵝書隱圖卷》，該圖是據元趙孟頫、鄭元祐賦詩，陳子平作記，徐賁於洪武二十六年補的圖，而後人考證趙詩乃僞作，此爲高氏疏略，徐氏該圖當時亦有數本，具爲僞作。然而，這並不影響該書作爲書畫著錄書的重要地位。余紹宋在其《書畫書題 解錄》中云：「著錄書畫之壽，至《江村》是編，而體裁始密。乾隆時編《石渠寶笈》、《秘殿珠林》二書，多仿之，後來著錄之家，以其易於仿效也，遂以爲定式。」同時余氏也指出了該書之不足，「其弊也，不講考證，不重真賞，而徒以鈔胥爲能，於是著錄之書，幾於汗牛充棟，而蕪雜遂不可問矣。」余氏此語是爲所有的著錄書下的注腳，但是，無論是書畫的真僞考證、美術史論者的引據詳證，都還是離不開書畫著錄書的，這點是爲大家所公認的，只是在使用時要小心審慎而已。（孫國彬）

# 大觀錄

〔清〕吳昇

《大觀錄》亦名《吳氏書畫記》，二十卷。清吳昇編纂。成於康熙五十年（一七一二），因作者患疾未能印行。武進（今江蘇常州）李祖年根據楊氏藏本、莫氏藏本、顧氏藏本互爲參校，以莫本（十八卷）爲底本，取其是者，缺其疑者，互爲訂正，竟成二十卷，於乾隆三年（一七三八年）梓行。有鈔本、武進李氏仿宋聚珍本、庚申九月武進李氏鉛印本。

吳昇（生卒年不詳），字子敏，自題吳郡人（今江蘇吳縣）。生平資料無可查考。據王掞序言其自少好古鼎彝法物，皆善鑒識，對於古書畫尤能甄別。曾從王奉常（原祁），孫承澤（退谷）諸先輩游，評品書畫，研搜翰墨。此後交游益廣，所見益夥，鑒別能力益高，王掞稱「凡所品第甲乙，各隨時代之氣候」，「迄晚年，鑒別可以未觀款跋，一望而知某代某人」。

《大觀錄》爲吳氏彙輯其生平所見書畫，殫竭精力編就，但未及編定，即患心疾，因而以手稿傳，使原來的二十卷，散佚成十八卷，並有各種不同的鈔本。武進李祖年根據傳抄本釐訂訛缺，補成二十卷，但在體例上，可以看出已不是編者初衷。

《大觀錄》是部書畫著錄書，收錄上自魏晉法書、晉隋名畫，下迄明董其昌、仇英。雖然該書不像汪砢玉《珊瑚網》、卞永譽《式古堂書畫彙考》、安岐《墨緣彙觀》那樣將整部書分爲法書、名畫二大類，但是，從該書的實際來看，也分爲法書、名畫、與前三種的體例大致相同。前九卷爲法書，卷九分上下二卷，故法書實際爲十卷，卷十分上下二卷，收錄元、明詩翰姓氏小傳，這種專門介紹姓氏小傳的形式，在別的書畫著錄書中是見不到的。自卷十一至卷二十爲名畫。由於書中出現上下卷的現象，因此名謂二十卷的《大觀錄》實際上是二十二卷，其中法書十卷、名畫十卷，另二卷是姓氏小傳。

本書卷首是王掞康熙癸巳仲夏作的序，宋犖七十九歲時作的序、以及翁方綱題爲「吳氏書畫記」序。王序意在叙述作者的生平及對書畫的嗜好、精審能力；宋序意在叙述作者的編纂經過和意圖；翁序云此書參互於高士奇《江村銷夏錄》、卞永譽《式古堂書畫彙考》之間，但翁氏以爲安岐的《墨緣彙觀》在考究上更勝本書。序後是「總目」，總目不錄品名，僅錄時代，如「卷一魏晉法書，卷二唐賢法書」。總目後方爲目錄，目錄記錄書畫家之作品名稱。卷終分別有莫棠康熙壬寅（一六六二）己未（一六七九）二跋、李祖年康熙戊午（一六九〇）跋。莫跋主要叙述本書成書後未能及時梓印以至散佚及重裝之經過，李跋述其刊印之經過。

該書共二十卷。卷一魏晉書卷，卷二唐人書卷，卷三宋君臣書卷，卷四北宋諸名人書卷，卷五、六宋四家書，卷七宋名賢書，卷八元人書，卷九元明人書，其中、上册爲元人墨翰，下册爲元人合册和明董其昌書。卷十元明詩翰姓氏（其中上册爲金元諸人小傳，從伯顏至妙聲，計二百二十二人，下册爲明人姓氏小傳，自劉基至唐順之，計三百九十餘人）。卷十一晉至五代畫，卷十二北宋君臣畫，卷十三北宋人畫，卷十四南北宋君臣畫，卷十五南宋人畫，卷十六之趙孟頫畫，卷十七元四家畫，卷十八元諸家畫，卷十九明人畫，卷二十明四

家畫。其體例與《式古堂書畫彙考》不同，《式古堂》引用外錄，而該書不用，《式古堂》用二種字體，該書只用一種。但與高士奇《江村銷夏錄》大體相類。先是書畫家姓氏及作品名稱，隔行詳記質地、尺寸、設色否，書記行數、字數，畫叙所繪情狀並加以評論，而後錄法書本文，名畫款識，後人的題跋一並收錄，惟有印章不全錄。下面舉一例以示說明。

陸士衡平復帖

牙色紙，高七寸五分，闊六寸，紙色邃古，有紋起，如琴之斷紋。草書若篆若隸，筆法奇倔，共九行八十八字。宋徽宗瘦金楷書「晉陸機平復帖」，在月白絹籤。六璽俱全。又楷書籤題「晉平原內史吳郡陸士衡書」十一字，係宋人跡，但晉平二字已脫。有謂內史，此書與淳化所摹晉帖妍媚近情者不同，然此等此色筆法，決非晉後人所能辦，且前有祐陵題璽，後有思翁鑒跋，真蹟何疑。文若字草，難譯未錄。（以上爲作者自撰）後收錄董其昌的跋文。又

宋徽宗雪江歸棹圖卷

平遠山峰，以青墨烘暈，天色襯出。有群山凍後，慘凜氣象。下長坡不皴，焦墨雜淡緣染林。樹高四寸許，點葉，枝柯設赭色，綴輕粉作雪。人家村落散聚，江皋山麓間。江景俱勾染，蘆葦爽葉有點金者，晃耀之狀可掬。小艇載雪蕩漾，人物亦纖小。格制與晉卿漁村小雪相似，但氣韻風度凝重蒼古，直入王右丞堂奧，洵天縱之藝，能六法之大成也。蔡楚公書法殊嚴整，不類其人品。係絹本，高一尺，長四尺五寸。

隔行款書「雪江歸棹圖」。卷後跋俱收。

從上述二例中可以看到吳氏對所見書畫作品記錄品賞的認真程度，即使像孫承澤整理編輯自己的藏品而成的《庚子銷夏記》，其對書法的賞辨力、繪畫的情狀描寫，都要大大低於吳氏。無怪乎，《大觀錄》一直是書畫賞鑒家和書畫史研究者的必備必讀之書。同時《大觀錄》收錄作品不僅數量多，而且質量也較高，有許多作品流傳至今。如法書類卷一陸機《平復帖》、王羲之《思想帖》、《二謝帖》、王獻之《中秋帖》、卷二歐陽詢《夢奠帖》、《卜商》、《張翰》二帖、孫過庭《書譜》、張旭《四詩卷》、顏真卿《祭侄文稿》、僧高閑《千字文》、楊凝式《神仙起居法》等，卷三宋徽宗《千字文》、宋高宗《付岳武穆手卷》、范仲淹《道服贊》等，卷五、六蘇軾《歸去來辭》、《杜工部愷木詩》、黃庭堅《松風閣詩》、米芾《苕谿詩》、蔡襄《謝賜御詩表》、卷八趙孟頫《靈隱禪師塔銘》、《與中峰十一帖》、《洛神賦》等，卷九上爲元人墨翰，其中龔籛《宣城詩卷》、鄧文原《急就章》、馮子振《居庸關賦》、朱德潤《四時田園雜興詩卷》等，均爲真迹，名畫類卷一顧愷之《女史箴圖》、展子虔《游春圖》、閻立本《職貢圖》、韓滉《五牛圖》、顧閎中《韓熙載夜宴圖》，卷十二宋徽宗《雪江歸棹圖》、《山禽臘梅圖》、趙幹《江行初雪圖》、李成《茂林遠岫圖》、《觀碑圖》、董源《夏景待渡圖》、《瀟湘圖》，卷十三文仝《竹技圖》、王詵《煙江疊嶂圖》、《漁村小雪圖》、燕文貴《秋山蕭寺圖》、許道寧《漁父圖》、巨然《萬壑松風圖》，卷十四趙伯驌《萬松金闕圖》、揚補之《墨梅》、馬遠《觀梅圖》，卷十五趙子固《水仙圖》、錢選《浮玉山居圖》、《山居圖》、溫日觀《墨葡萄》，卷十六均爲趙孟頫及其子趙雍的作品，其中相當一部分作品流傳至今，卷十七爲「元四家」作品，卷十八爲元名家作品，等等，這些作品均爲書畫家流傳有緒的傳世珍品，爲世界各大博物館所收藏。所以說，在私人編撰的著錄書中，《大觀錄》所收作品中的精品（傳世作品），可以說是數量最大的。

翁文綱在序《大觀錄》中曾說到：「若夫知人論世，藉書畫以備參考，則此書亦勤且博矣。」余紹宋進一

步指出：「綜觀全編，凡評論書畫之語，頗有所見，自非寢饋其中數十年者不能道，而考證則殊非所長。所錄見於何家所藏，往往不著，亦爲缺憾。」（孫國彬）

# 苦瓜和尚畫語錄

〔清〕原濟

《苦瓜和尚畫語錄》，又名《石濤畫語錄》，一卷。清原濟著。初刊於雍正六年（一七二八）。主要版本有：《知不足齋叢書》本、《昭代叢書續編》本、《翠琅珩館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本、《中國畫論叢書》本（人民美術出版社，一九五九）等。

原濟（一六四二——一七〇七，一作一六四二——一七一八），本姓朱，名若極。出家爲僧後法名原濟，一作元濟。小字阿長，字石濤。號大滌子、苦瓜和尚、清湘陳人、清湘遺人、濟山僧、靖江後人、小乘客等，晚號瞎尊者、零丁老人。廣西全州人。清代著名書畫家、畫學理論家。他是明宗室靖江王朱守謙後裔，父亨嘉於明亡後在桂林自稱監國，被南明政府所殺。若極「齠齔遭險難」（原濟《鐘玉行先生枉顧詩》），由內宮太監攜帶逃出，托身佛門，後拜名僧旅庵本月爲師。早年漫游瀟湘、洞庭、廬山及江浙諸勝，流寓於安徽宣城及黃山一帶十餘年，並輾轉江淮，居南京城南長干一枝寺八年。康熙二十九年（一六九〇）起，應邀客居北京三

年，晚年定居揚州，以賣畫爲生，逝世後葬於蜀岡。原濟所作山水筆墨蒼秀縱恣，融古匯今，參酌造化，自創面目，所作花卉瀟灑清朗，所作人物生拙古樸。他與髡殘（石溪）並稱「二石」，加上朱耷（八大）、弘仁（漸江）合稱「清初四畫僧」。行世著作除《苦瓜和尚畫語錄》及《畫譜》外，尚有《大滌子題畫詩跋》（雍正時汪繹辰輯）、《清湘老人題記》（光緒九年汪鋆輯）、《石濤題畫錄》（一九二五年程霖生刊）、《大滌子題畫詩跋》（《美術叢書》三集第十輯）等。生平事迹見傅抱石著《石濤上人年譜》、鄭拙廬撰《石濤略傳》。

《苦瓜和尚畫語錄》是一部反映原濟的繪畫技法、哲學與美學觀念的畫學論著，闡述了山水畫藝術的本質、目的、方法以及自然美和藝術美的關係等問題，體系完整，立論精辟。全書共分爲十八章：

「一畫章第一」論述一畫之法的主客觀原理和功能。

原濟認爲，「一畫之法」是從上古時代的原始混沌狀態結束後即產生的，「太樸散而一畫之法定」，由於「一畫之法」劃破了原始混沌狀態，「一畫之法立而萬物著」，這「一畫」即是「所有之本，萬象之根」，我們也可將它理解爲宇宙萬物所具有的一種統一力量。原濟將他對宇宙的這一理解運用於畫，認爲「此一畫收盡鴻濛之外，即億萬萬筆墨，未有不始於此而終於此」，「人能以一畫具體而微，意明筆透」，相反，若「未得一畫之洪規」，則畫畫必然「未能深入其理，曲盡其態」。正因爲這「一畫之法」對畫畫來說如此重要，因此，原濟提出「一畫之法，乃自我立」，「吾道一以貫之」，也就是說，繪畫之法從無到有，從少到多，最關鍵的是要「一以貫之」，使之統一到「我」（畫家本人）的意念發揮之中。

「了法章第二」報出了法與障（即障礙）的關係，認爲天地會「縛人於法」，人會「役法於蒙」，但「法無障，障無法」，也就是說真正透徹的法是不會存在障礙的。而要去掉障礙，則需「一畫明，則障不在目而畫可從

心，畫從心則障自遠矣。」

「變法章第三」認爲畫家要「一知其法，即功於化」，不應該被古人束縛，「泥古不化」，而應該是「借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我」，由此提出了「至人無法，非無法也，無法而法，乃爲至法」的著名論點。在這一章中還有一段標榜原濟鮮明獨創個性、抨擊泥古派的名言：「我之爲我，自有我在。古之須眉，不能生我在我之面目，古之肺腑，不能安人我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之須眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故爲某家也。天然授之也，我於古何師而不化之有？」

「尊受章第四」提出作畫要尊重感受，且要「尊而受之，强而用之，無間於外，無息於內」。這也就是說，畫家對外界要不斷通過心靈去感受，同時又要使這感受通過從心到腕、從腕到筆、從筆到墨的貫通而得以强化的表現。

「筆墨章第五」論述筆墨與生活體驗的關係。對於以往山水畫家「有墨無筆」和「有筆無墨」兩種情況，原濟認爲是「人之賦受不齊」，前者是「能受蒙養之靈而不解生活之神」，後者是「能受生活之神而不變蒙養之靈」。他認爲山川萬物可「薦靈於人」，作爲畫家若能「操此蒙養生活之權」，所畫則可「一一盡其靈而足其神」。

「運腕章第六」認爲畫家要解決徒知皴法皮毛而不知形勢變化、使所畫山水或欠空靈或欠扎實的弊病，「必先從運腕入手」，並指出了運腕用筆的種種微妙變化：「腕若虛靈是則畫能折變，筆如截揭則形不癡蒙。腕受實則沉著透徹，腕受虛則飛舞悠揚，腕受正則中直藏鋒，腕受仄則欹斜盡致，腕受疾則操縱得勢，腕受遲則拱揖右情，腕受化則渾合自然，腕受變則陸離譎怪，腕受奇則神工鬼斧，腕受神則川岳薦靈。」

「絪縕章第七」論述「筆與墨會」，以表現大自然的絪縕氣象，提出既要「一以分萬」，「化一而成絪縕」，又要「自萬以治一」，也就是說畫要從簡單到複雜，但又要求統一而歸復簡單，「不可雕鑿，不可板腐，不可沉泥，不可牽連，不可脫節，不可無理。在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，……縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」。

「山川章第八」論述了解、掌握山川形勢的規則，並談了自己「搜盡奇峰打草稿」、「山川與予神遇而迹化」的創作體會。

「皴法章第九」論述了山水畫皴法之理法（即「一畫落紙，衆畫隨之，一理才具，衆理附之。審一畫之來去，達衆理之範圍」）和功用（即「皴卻能資峰之形勢」，「峰之變與不變，在於皴之現與不現」）及其運用（即「善操運者，內實而外空……亦有內空而外實者」，「虛實中度，內外合操，畫法變備」）。

「境界章第十」闡釋常見的山水構圖三疊兩段法及其弊病，指出對於地、樹、山的表現「要貫通一氣，不可拘泥」，「爲此三者入神，則於細碎有失，亦不礙矣」。

「蹊徑章第十一」提出六種畫山水的取材方法：對景不對山、對山不對景、倒景、借景、截斷、險峻，並指出用「截斷」法「非至松之筆莫能入」，用「險峻」法「須見筆力是妙」。

「林木章第十二」認爲畫林木要表現其「反正陰陽」、「參差高下」，運用筆墨要「或硬或軟」，「生辣中求破碎之相」，「或濃或淡，虛而靈，空而妙」。

「海濤章第十三」論述山、海相通之理，認爲依據水源龍脈，縱然是神話中的山水也可由想象推測而知。

「四時章第十四」認爲「滿目雲山，隨時而變」，同時介紹了作者自己「拈詩意以爲畫意，未有景不隨時」

的創作經驗。

「遠塵章第十五」、「脫俗章第十六」論述畫家擺脫物欲、去愚除俗、使思想專一而清的重要性，提出「畫貴乎思、思其一則心有所著而快，所以畫則精微之」，並認爲作畫要「運墨如已成，操筆如無爲」。

「兼字章第十七」論述「字與畫者，其具兩端，其功一體」。原濟認爲，「天能授人以法，不能授人以功；天能授人以畫，不能授人以變」，因而，「古今字畫，本之天而全之人」。

「資任章第十八」論述了山水、筆墨、古今之資任關係，認爲這是山水畫家「蒙養生活之理」，不過在具體作畫時，卻「不任於山，不任於水，不任於筆墨，不任於古今，不任於聖人」，只是通過這些資養來不自覺地充拓自己的創造精神。

以上十八章，第一到第四章是總論，尤其第一章是全書的綱領；第五到第十四章是分論；第十五到第十八章是結論。原濟的「一畫論」，系參酌道家的「道生一，一生二，二生三，三生萬物」而來。「一」爲萬物之始，亦即「萬象之根」。原濟認爲畫是從心而出，「法於何立？立於一畫」，這也就是强調心的作用。因而他主張「畫成法立」，「我自用我法」，對於死臨古人稿本則極爲不屑。不過，原濟在强調心的作用和蔑視墨守成法的同時，又主張作畫要「深入其理，曲盡其態」，「搜盡奇峰打草稿」，這又使他的畫論富有現實主義精神。

《畫語錄》對當時盛行的臨摹風氣和形式主義傾向具有强烈的糾偏作用，對後世繪畫理論的發展具有深遠的影響。清代何紹基在《石濤紀游圖詠册》中稱贊是書「空諸依傍，自出神解，爲從來丹青家所未道」，確非過譽之辭。不過，誠如張沅在清雍正六年（一七二八）爲是書所作跋語中指出的，「吾視大滌子論畫，鈎玄抉奧，獨抒胸臆，文乃簡質古峭，莫可端倪」；由於道濟是書在文字上竭盡馳騁，語意則未免晦澀，因而連現

代史論家余紹宋和陳衡恪也認爲它有「措辭玄妙，頗難窺其旨趣」之不足。

《苦瓜和尚畫語錄》爲原濟中年所作，至其晚年，又由東北廣寧縣人胡琪爲他出資印行了《畫譜》刻本。將兩本對校，文字出入有六十條之多，可知《畫語錄》爲初稿本，而《畫譜》則是定本。雖然《畫譜》的文字較《畫語錄》顯豁，但卻將初稿本中革新求變的精神大大削弱了，因而其價值遠不如《畫語錄》，流傳也不如後者廣。

有關《苦瓜和尚畫語錄》的研究著作主要有：傅抱石《石濤叢考》、《石濤再考》、《石濤三考》，鄭拙廬《石濤四考》、《石濤研究》，俞劍華標點注釋《石濤畫語錄》（除標點注釋外，書中尚有《石濤畫語錄研究》一章共七節），黃蘭波《石濤畫語錄譯解》等。（舒士俊）

# 繪事發微

〔清〕唐岱

《繪事發微》，又名《畫山水訣》，一卷。清唐岱撰。有《昭代叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本、《清瘦閣讀畫十八種》本和《藝海一勺》本。

唐岱（一六七三——一七五二），字毓東，又字靜嚴，號愛廬、默莊，滿洲正白旗人。康熙年間以蔭任驍騎

參領，從軍塞外。後任內務府總管，從王原祁學畫，供奉內廷，康熙皇帝品題爲當時第一手，稱「畫狀元」。歷事雍正、乾隆，乾隆帝亦喜其畫，屢有題咏。唐岱專工山水，以宋人爲宗，年輕時即享有盛名，王原祁衆弟子中，堪稱佼佼者。亦工詩，撰有《載樂堂集》等。其生平事蹟見《清史稿》卷五百零四和《繪事發微》卷首沈宗敬序文。

本書積作者數十年習畫經驗和心得，對學畫人闡述有關山水畫理論技法的諸多問題。作者在書前《自序》中說：「夫畫一藝耳！苟學之有得，每不能自已，而積習在焉……今予一官白首，雖不敢追踪往古，而日事翰墨，未嘗少倦。惟恐學之日短，空自成癖，因舉畫中六法三昧，前人言而未盡者，以至於山水根源，陰陽向背，邱壑位置，用筆用墨，皴染着色，種種諸法，略抒管見。」又據卷首沈宗敬序文，知此書成於康熙五十六年（一七一七），那年唐岱四十五歲，有志畫學已有三十餘年，公餘常與朋友揮灑丹青，極論畫理，將心得整理成編，就是本書。

全書共計二十四篇，依次爲：正派、傳授、品質、畫名、邱壑、筆法、墨法、皴法、着色、點苔、林木、坡石、水口、遠山、雲烟、風雨、雪景、村寺、得勢、自然、氣韻、臨舊、讀書、游覽。其中一至四篇分別講述學畫人在正式着手以前應該懂得的有關常識；《邱壑》以下直至《氣韻》篇，闡說山水畫的具體技法和理論，最後三篇則涉及學畫的方式和修養問題。

唐岱是王原祁的弟子，故常以南宗正派傳人自豪。本書首篇就說：「畫有正派，須得正傳，不得其傳，雖步趨古法，難以名世也。」因此詳細地叙述了南北宗的淵源、流傳和差異，並且認爲南北宗猶如儒家的道統之分，還將明代戴進、吳偉斥作「非正派」。這種唯我獨尊的門户之見，顯然不足取。和以往評論家闡說「南北宗」稍有不同，唐岱尤其强調皴法的差異：「夫皴法須知本源本派，先要習成一家，然後皴山皴石，方

能人妙。昔張僧繇作没骨圖，是有染而無皴也。李思訓用點攢簇而成皴，下筆首重尾輕。形似丁頭，爲小斧斫皴也。王維亦用點攢族而成皴，下筆均直，形似稻谷，爲雨雪皴也，又謂之雨點皴。二人始創其法，厥派遂分，李將軍爲北宗，王右丞爲南宗。荆、關、李、范，宋諸名家皴染，多在二子之間。惟董北苑用王右丞渲淡法，下筆均直，以點縱長，變爲披麻皴，巨然繼之，開元諸子法門。」（《皴法》）以具體筆法的分析，來闡説南北宗的各自特點，令人較易理解。然而南北宗的差異，首先並不在於皴法，何況由於表現對象的不同，皴法應有所變化改進或創新。唐岱將皴法區分爲南北，而且又持尊南貶北的態度，對初學者全面掌握技法是不利的。

唐岱自視甚高，其友人沈宗敬也曾贊他「每一命筆，輒具體古人筆意，又時時有古人不見我之恨」。（見卷首《沈序》）本書許多論述，確實頗爲周到和正確，如《品質》篇謂畫品首先在於人品，隱逸之人以筆墨怡情養神，畫品自高；而有人用於圖利，則必不能得畫中之妙。又如《畫名》篇用作文、書法作比，闡述繪畫程序，認爲學畫還必須精通文章、書法，否則難以高妙。又如謂作畫時應與所畫對象保持一種相似相通的精神，才能唯妙唯肖地表現對象的面貌品格。比如畫山，山主靜，畫山亦要沉靜，起稿時必須凝神澄慮。（《邱壑》）又如謂學學畫人應該注意提高繪畫以外的修養，或讀書，或游覽。讀書宜廣，有關繪畫的以外，《易》、《書》、《詩》、《禮》、《春秋》、二十一史和諸子百家，皆應朝覽夕誦，游覽應多，遍歷名山大川，自然胸襟開闊。久而久之，聰明日生，筆墨日靈，「胸中具上下千古之思，腕下具縱横萬里之勢，立身畫外，存心畫中，潑墨揮毫，皆成天趣」。（《讀書》）

本書對於初學者較爲實用，它不但在《讀書》篇中列舉了自王維《山水訣》以來的十餘種有關山水畫的書籍，供人選學，還細致叙述了學畫步驟、筆墨技法、各種景物的表現特點和方法。唐岱認爲學畫必須得法，人門應有名師傳授：「凡畫學人門，必須名師講究，指示立稿，如山之來龍起伏，陰陽向背，水之來派近遠，

湍流緩急，位置穩妥，令學者得用筆用墨之法。然後視其筆性所近，引之入門。俟皴染純熟，心手相應，則摹倣舊畫，多臨多記，古人邱壑，融會胸中，自得六法三品之妙。」（《傳授》）至於筆法，要在善用中鋒，務必心使腕運，剛中帶柔；皴法要在毛而不滯，光而不滑；着色則與用墨同法，要自淡漸濃，一色之中，更變一色，要在墨中有色，色中有墨，以色助墨光，以墨顯色彩。除了這些原則性的闡述以外，山水畫中各種常見景物的描繪都分別作了介紹。

人門既不難，深造也是應該辦得到的。書中對繪畫更高境界的追求，也從方法上作了介紹，這倒是以往人們常常不能說透的。唐岱所述頗有道理：「古云：畫有三品：神也，妙也，能也。而三品之外，更有逸品。古人只分解三品之義，而何以造進能到三品者，則古人固有所未盡也。余論欲到能品者，莫如勤依格法，多自作畫；欲到妙品者，莫如多臨摹古人，多讀繪事之書；欲到神品者，莫如多游多見。而逸品者，亦須多游，寓目最多，用筆反少……故欲求神、逸兼到，無過於遍歷名山大川，則胸襟開豁，毫無塵俗之氣，落筆自有佳境矣。」（《游覽》）雖然此說尚不全面，但畢竟給初學者指明了一條道路，使人得以循序漸進，漸臻妙筆。

書中不少論述，與韓拙的《山水純全集》相似。或據韓拙之說闡發，或干脆摘引《山水純全集》的論述，如《筆法》篇的「用筆三病」，《墨法》篇中的有「有筆無墨、有墨無筆」，以及《得勢》篇中的「山水體勢」等等，然而唐岱不僅沒有說明出處，就連《讀書》篇所列諸多書目中，也絲毫不提韓拙其人其書。近人余紹宋《書畫書錄解題》已對唐岱因襲韓說而又諱莫如深的原因作了揭露。

今人于安瀾《畫論叢刊》所收此書，以清楊復吉輯《昭代叢書丁集新編》道光十六年（一八三六）刊本作底本，用《四銅鼓齋論畫集刻》本參校。書前有康熙年間陳鵬年、沈宗敬和唐岱序文各一，書後有楊復吉跋文一篇。于安瀾所作校勘記附於叢刊之後。（孫小力）

# 南宋院畫錄

〔清〕厲鶚

《南宋院畫錄》，八卷。清厲鶚著。書成於康熙六十年（一七二一）。傳世刊本有：《四庫全書》本，光緒間丁氏竹書堂刊林掌故叢編本，《美術叢書》本、上海人民美術出版社《畫史叢書本》。

厲鶚（一六九二——一七五二），字太鴻，號樊榭、雄飛、樊榭山民、西溪漁者、南湖畫隱，錢塘（浙江杭州）人。康熙五十九年（一七二〇）舉人，乾隆元年（一七三六）舉鴻博，不赴。性嗜書，所得俸祿皆用之於書，故時多異聞軼事。常寄興於湖山，怡情縑素。嘗館揚州馬日館小玲瓏山館數年，所見宋人文集，雜錄極多，可謂博覽詳觀。後感慨《宣和畫譜》之不詳，鄧椿《畫繼》之闕如，編修《南宋院畫錄》。著有：《玉臺畫史》、《樊榭山房集》等。生平事迹見《清史稿·文苑本傳》及《南宋院畫錄》章廷彥撰叙。

自唐代起，有相當的畫家供奉皇室，他們從事的是職業畫家的工作，主要服務於帝王貴戚。北宋宣和年間徽宗趙佶設畫院，廣攬畫家。爾後，南宋中興，一大批由北南渡的畫家和當地的畫家咸集於翰林畫院，使畫院規模達至鼎盛。《南宋院畫錄》輯錄的就是當時供奉過皇室的畫家的傳略和作品，其形式與《宣和畫譜》基本相埒，所不同處，《南宋院畫錄》是彙編前人所言，其資料主要來源於歷代畫史著作、著錄書、史籍，

及個人文集、雜錄等，而《宣和畫譜》則爲原始資料。

該書卷首爲章廷彥作的序。序中有「夫法書珍秘，如搜鐵網之珊，墨妙琳琅，可載「清河」之舫。……雲烟過眼，滄海移時，而殘膏賸馥之留，姓譜名編之列，能令神契，奚啻手摹，此《南宋院畫錄》所由作也。」後爲吳炳作的序。作者厲鶚在康熙辛丑（一七二一年）作的序中有這樣的說法，「予家古杭，每樂稽諸人名蹟，考《夢粱錄》、《武林舊事》等書，姓氏存在寥寥，豈以其院畫少之歟？暇日因據《圖繪寶鑒》、《畫史會要》二書，得如干人，遍搜名賢吟詠跋，與夫收藏賞鑒語，薈萃成帙，名曰《南宋院畫錄》」。序後爲目錄，共九卷，但缺卷首「院人年表」，實際爲八卷。

卷一爲總述，內容涉及畫史、畫學、畫理、畫法等，沒有什么大的價值。卷二自李唐始，至張著止，共收入畫家二十一人，卷三自馬和之始，至陳善止，共收入十三人，卷四自閻次平始，至劉松年止，共收入八人，卷五自吳炳始，至蘇顯祖止，共收入八人，卷六僅收入夏圭父子、馬遠三人，卷七只收入馬遠、李興宗二人，卷八自馬麟始，至朱紹宗止，共收入四十三人。全書共收入南宋院畫家九十八人，其中馬和之等人並非是院畫家。卷後有張維嘉的跋，張跋主要敘述了該書的出版情況。

如前所述，該書所輯錄的資料均出自於前人之手，故在正文中每段文字的結束處都錄有書名，以示該段資料的來歷。如「夏珪」條：

夏珪，字禹玉，寧宗朝待詔，賜金帶，院人中山水自李唐以下，無出其右。子森，亦善畫。《畫史會要》

說明此條資料是從《畫史會要》中摘錄下來的。在具體介紹某件作品時，一般都對該作品質地、設色，以及畫面的形式，筆墨情況作客觀表述，並附題識、印等。但這些資料也是來源於別的著錄書。如《劉松年竹樓說

聽圖》(團扇)：

絹本，著色，松竹茂密，籬落山居，一翁與老衲黃冠圍爐對談，隔溪山樹人家，雲烟晻靄。「小書樓下千竿竹，深火爐前一盞燈，此處與誰相伴宿？燒丹道士坐禪僧。」賜林恕，高宗對題。「明安國玩」、「黔寧王子子孫孫永保之」二印。《珊瑚網》

這說明該段資料來源於汪砢玉的《珊瑚網》。不過，值得注意的是該書所引資料與今本《珊瑚網》有所出入，這是需要注意的。

總的來說，《南宋院畫錄》提供了有關南宋院畫家的生平資料、作品介紹，爲研究南宋院畫提供了諸多方便。（孫國彬）

# 國朝畫徵錄

〔清〕張庚

《國朝畫徵錄》，又名《翰苑分書畫徵錄》，三卷，續錄兩卷。清張庚著。成書於雍正十三年（一七三五）。主要版本有：清乾隆四年自刊本、《昭代叢書》本、《花近樓叢書》本、《槐廬叢書》本、《美術叢書》本等。

張庚（一六八五——一七六〇），原名燾，后改名庚。字浦山，號瓜田逸史、白苧桑者、彌伽居士。浙江嘉

興人。清代畫家、畫學理論家。幼孤家貧，靠母親以針綫活撫養，得近戚錢氏之助，對繪畫學習產生興趣。至二十七歲，始研經史文學，並從徐白洋習畫，繼而游歷山東、河北、湖南、湖北諸地，探訪名迹。雍正十三年（一七三五）應舉博學鴻詞，嗣後一度赴四川任職。生平善繪事，山水出人董源、巨然、黃公望，筆墨秀潤，花卉得陳淳法，人物則多作工細白描。其傳世作品《仿江貫道秋林疊嶂圖》作於乾隆十五年（一七五〇），被圖錄於《中國名畫寶鑒》，另有乾隆十九年（一七五四）所作《竹林圖》，現藏日本大阪市立美術館。擅作各體詩文，尤長五古。行世著作除《國朝畫徵錄》外，尚有《浦山論畫》《强恕齋詩文集》、《瓜田詞鈔》等。生平事迹見於蔣寶齡《墨林今話》。

《國朝畫徵錄》是中國畫史傳著作。據張庚作於乾隆四年（一七三九）的自序云，該書自康熙元年（一六六二）動筆，至雍正十三年（一七三五）脫稿，前後寫作時間達七十餘年。是書記述清初至乾隆朝上期的畫家共四百六十七人，包括遺民畫家、閨秀和方士（三卷中，自八大山人迄袁樞共二百九十七家，其中包括陳洪綬、藍瑛、「四王、吳、惲」、傅山、邵彌、程邃、查士標、張風、程正揆、弘仁、髡殘、羅牧、焦秉貞、冷枚、禹之鼎、王概、黃鼎、高其佩、楊晉等，又附錄明代畫家兩人以補遺，續錄兩卷自黃宗羲迄閨秀鮑詩收一百六十八家），各爲之評傳，敘述其經歷、特長、流派師承和畫論等。據張庚自敘，片紙尺縑之畫凡經他寓目，「其宗派何出，造詣何至，皆可一一推識」，至於「聞諸鑒賞家所稱述者，雖若可信，終未徵其迹也，推從附錄而止署其姓氏、里居與所長之人物、山水、鳥獸、花卉，不敢妄加評騭」。由於張庚要「徵其迹而可信者著於篇」，因而全書在斟酌處理上頗見匠心。凡畫家有名言精論的，每多摘入傳中。如其記敘陳洪綬臨周昉美人圖：「人指所橅者謂之曰：『此已勝原本，猶嫌嫌，何也？』曰：『此所以不及也。吾畫易見好，則能事猶未盡。周本至

能而若無能，此難能也。」」這句「至能而若無能」的名言，就極其確切地道出了中國畫家的一種高超境界。是書對有的畫家作畫的過程和方法作了記錄。如其記錄的王原祁「發端混侖，逐漸破碎，收拾破碎，復還混侖」的作畫過程和方法，對於後世畫學研究和借鑒甚有啓發。在有的畫家傳後張庚或作論贊，其發揮畫理也時有卓見。根據資料情況的不同，對有些畫家也有作合傳或附傳處理的。書中對各家各派的評論大體允當，但也有偏失處，如過份推崇王原祁而對吳歷貶抑過甚，此外對個別畫家也有遺漏或搞錯的。

儘管《國朝畫徵錄》存在着某些不足，但它畢竟是清代最早的一部斷代畫史，正如余紹宋在《書畫書錄解題》中所云：「浦山原以畫徵爲名，則遺漏原所不諱。一人之見聞有限，則錯誤亦難保其必無，不得以此遽議是書之失。」歷來有些評論家對此書評價甚高，如蔣泰爲之作序，即認爲「其論宗法淵源、造詣深淺，皆確然有據，而評騭不肯輕下一字」，「至若因人以及畫，或因畫以及人，另見奧旨微意」。方薰在《山靜居畫論》中說：「《國朝畫徵錄》評論繪事，曲盡其筆。」蔣寶齡《墨林今話》也認爲：「徵君所著《畫徵錄》洞參宗旨，言皆中肯。」應該說這是一部有價值的中國畫史傳著作。

歷來著錄《國朝畫徵錄》的著作有胡敬《國朝院畫錄》、馮金伯《墨香居畫識》、方薰《山靜居畫論》、蔣寶齡《墨林今話》和余紹宋《書畫書錄解題》等。（舒士俊）

# 浦山論畫

〔清〕張庚

《浦山論畫》，一卷。清張庚著。成書於乾隆十五年（一七五〇），有《昭代叢書》本、《翠琅玕館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本等。

《浦山論畫》是一部畫論著作。其總論叙述山水畫的各派源流及其得失，其後論畫八則，分別題爲「論筆」、「論墨」、「論品格」、「論氣韻」、「論性情」、「論功夫」、「論人門」、「論取資」。

在總論中，張庚針對明末清初山水畫壇門户標榜的風氣日趨嚴重的狀況，力斥其弊，認爲始於戴進、成於藍瑛的浙派其筆墨技法上的偏失在於硬、板、禿、拙，以董其昌、趙左爲代表的松江派其趨奉者多人於纖軟甜賴，新安派則自浙江之後不免或「結」或「疏」之弊，而宗羅牧的西江派其失在於「易而滑」。因此余紹宋在《書畫書錄解題》中評論此書曰：「明季清初各派名稱實始於此。」這對於明清畫史研究來説無疑是有貢獻的。

論畫八則中，其「論筆」主張「當以重爲人門之要」；「論墨」則推崇董其昌「用墨之鮮彩，一片清光奕然動人」；「論品格」主張「品格之高下不在乎迹在乎意」；「論性情」認爲「畫與書一源，亦心畫也」。其「論工夫」、

「論人門」、「論取資」三則，對於學畫過程作了精到的闡述，提出「入門之路不可不慎，一失足則習氣浸淫於骨髓，後雖悔悟而欲盡剔之，亦難盡去」，同時又認爲「即業之不及我者，亦有天機偶露之一節，未嘗不可以啓我之聰明」，即使對於古迹之贋本，「亦當略其短而取其長」，並認爲整個學畫過程「始則求其山石水木之當然，不敢率意妄作，不敢師心立異，循循乎古人規矩之中，不失毫茫，久之而得其當然之故矣，又久久而得其所以然之故矣，得其所以然而化可幾焉」。在八則中，尤爲後世一些評論家所稱道的是「論氣韻」：「氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。發於無意者爲上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。何謂發於墨者？既就輪廓以墨點染渲暈而成者是也。何謂發於筆者？干筆皴擦力透而光自浮者是也。何謂發於意者？走筆運墨我欲如是而得如是，若疏密多寡濃淡干潤各得其當是也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽如是是也，謂之爲足則實未足，謂之未足則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機勃露也。然惟靜者能先知之，稍遲未有不汩於意而沒於筆墨者。」「張庚所提出的氣韻的這四種境界，儘管其界定尚嫌絕對，事實上即使畫家在作畫過程中，這四種境界也有可能彼此交融而共存—筆氣與墨韻有時很難截然區分，有意與無意也時常在互相轉換，但張庚所作的這四種境界的區分，仍反映了傳統藝術觀對於筆墨審美層次的精微辨析，從這點上說來它是有着深刻的內涵和美學意義的。

由於自己繪畫師承上的原因，儘管張庚在《浦山論畫》中對明末清初繪畫各流派的弊端有所針砭，而對清代山水畫「四王」之一的王原祁者顯示了過份的推崇，認爲「能不囿於習而追踪古迹，參席前賢，爲後世法者，麓臺(即王原祁)其庶乎！」這就未免門户之見。其實王原祁雖然在探究元人筆墨方面有自己的建樹，但

他和他所代表的婁東畫派總的來說還是囿於模古，缺乏創新，其弊端亦是顯而易見的。不過張庚在「論取資」一則中認爲作畫「所資者不可不求諸活潑潑地，若死守舊本，終無出路」，這一見解還是高於王原祁，得到了後世評論家的肯定。

有關《浦山論畫》研究的參考著作有：余紹宋《書畫書錄解題》、溫肇桐《中國繪畫批評史略》、俞劍華《中國畫論類編》等。（舒士俊）

# 墨緣彙觀

〔清〕安岐

《墨緣彙觀》，四卷。清安岐編纂。《粵雅堂叢書》本、《叢書集成》本作《墨緣彙觀錄》。成書於乾隆七年（一七四二）七月。有清光緒二十六年（一九〇〇）陽端氏排印本、清宣統元年（一九〇九）陽端氏刻本、北京瀚文齋活字排印本《粵雅堂叢書》本。

安岐（一六八三——一七四二后），字儀周，號麓村，亦號松泉老人，天津人（案百宋一廛賦謂安岐爲賈骨董者，內《自訟齋文集》謂安爲朝鮮人）。性迂志疏，顏所居曰「清水草堂」，年青時即喜好書畫名迹，「每至把玩，如逢至契，日終不倦，幾忘餐飲。」曾經服務於太傅納蘭家，太傅納蘭權傾朝野，許多欲投入其門下者，

輒以重金賄賂安歧，安歧因此得到一大筆錢財。嗣後，鬻鹽於江南，聲勢赫奕。又以好士稱，江淮之間文士貧而不遇者，多依以爲生，海內法書名畫因此流入安歧手中。精鑑賞，收藏之富，甲于海內。後少陵夷，子孫漸不能自存，以藏書畫典鬻，所藏精品流入內府，其餘散佚江南。

該書所錄名迹，據端方序謂盡其所藏，而安歧自序因他人時來「就政於余者」，又「鬻古者間有持舊家之物求售於余者，以致名迹多寓目焉。」又端方序中講道，「收藏之富，幾與士夫相頡頏，以故海內法書名畫之歸麓邨者，若龍魚之趨藪澤也。」而端氏得到的安氏藏品三十餘件是安氏所有藏品中的極少部分，這是因爲此書成後，書中所錄藏品即散佚殆盡。端序與安歧自序的不合之處在於：端氏以爲該書盡錄其家藏；而安氏則說「名迹多寓目焉」，「然適目之事如雲煙一過，凡有古人手迹得其心賞者，必隨筆錄其數語，存貯笈筒，以備精爲觀覽。《墨緣彙觀》事實上是「將平昔所記，擇其尤者，復爲編次，彙成卷帙。」當然，這中間絕大數爲安氏自藏。

《墨緣彙觀》四卷分法書卷上、下二卷，名畫卷上、下二卷，後各有法書續錄、名畫續錄。正錄中於宋以前書畫多有考證，頗爲精當。如考古時屏幛闊幅，俱分裝成軸，足訂周密《雲烟過眼錄》題陸滉《捕魚圖》爲「明昌」之訛，足補《庚子銷夏記》之闕，糾正《式古堂書畫彙考》之失者尤多。在論及諸家書法，如趙孟頫、董其昌等，頗多己見。法書卷上卷首載陸機《平復帖》，並記有書帖之質地，何種字體，字之大小尺寸，行數及印璽。對字略作評論，對作品作大略介紹。原文不錄，後人題跋擇錄精義，以及作者見於何處。對作品的包裝介紹的尤爲詳細，如陸機《平復帖》「外裝藍地，宋刻絲花鳥包首，脂玉出軸，碾花脂玉插籤，以宋蝦鬚倭簾裹之。」另載有索靖《出師頌》，王羲之五帖、王獻之帖，虞歐顏柳各數通，北宋人書凡百數十通；下卷載有南宋人書

六十餘通，元趙孟頫十七種，其餘名家四十餘種，明人書迄董其昌凡四十餘種，另附墨搨十種，皆精極之品。其中上卷陸機《平復帖》、王珣《伯遠帖》、懷素《自叙帖》、《苦筍帖》、徽宗《瘦金書千字文》、李建中《土母帖》、蔡襄《謝賜御書詩》、蘇軾《洞庭賦》、《中山賦》、《寒食帖》、黃庭堅《松風閣》、米芾《多景樓詩》、《談墨秋山帖》，下卷吳琚《焦山題名》二帖、張即之《佛遺教經》、趙孟頫《三清殿記》、《絕交書》、《歸去來兮》、《與中峰十一帖》、鮮于樞《烟江疊嶂歌》、解縉《自作二詩》等，均流傳至今，爲海內外各大博物館收藏。名畫卷上卷首載晉顧愷之《女史箴卷》，隔行以小字記載質地，何人所藏，設色與否，人物大小，對圖中景物記錄頗詳，以《女史箴卷》爲例，「前作馮婕妤當熊，二勇士持槍迎護，後作一山，空勾無皴，中着小樹。山列猴虎之屬」，「上有日月照臨，後有一人執弩射雉。次作班姬辭輦，其後以及有男女對坐於屏幛中者，衆姬團坐者，臨鏡梳妝者，女姬操管者。筆法位置高古之極，落墨真若春蠶吐絲，洵非唐人所能及也。」本文，後人題跋均不載，印璽、包裝記錄，與法書大略。其後依次事爲隋展子虔《游春圖》、唐李思訓《江帆樓閣圖》、五代趙幹《江行初雪圖》、宋李成、王曉《讀碑窠石圖》、范寬《雪山行旅圖》、燕文貴《谿山樓觀圖》、郭熙《幽谷圖》、王詵《烟江疊嶂圖》、米友仁《瀟湘白雲圖》、趙伯驌《萬松金闕圖》、弁益《擣衣圖》、趙孟堅《墨蘭圖》、金李山《風雪松杉圖》、元錢選《秋江待渡圖》、高克恭《雲橫秀嶺圖》、趙孟頫《雙松平遠圖》、李衎《四清圖》、李士行《古木叢篁圖》、吳鎮《墨竹圖》、柯九思《清閟閣圖》、張渥《九歌圖》、朱德潤《秀野軒圖》、倪瓚《江岸望山圖》、《雨後空林圖》、王蒙《青卞隱居圖》、《夏日山居圖》、陳汝言《百丈泉圖》等，這些作品均爲傳世珍品，現爲海內外各大博物館收藏，卷下爲畫册，如唐宋之寶繪册，宋元明名畫大觀册、唐五代兩宋集册、五代宋元集册，俱極精審。此外，法書名畫各有續錄，法書續錄始自晉謝安《八月五日帖》，至董其昌《行楷千字文》，凡五十五種，名畫始自晉顧

愷之《書洛神賦並圖卷》至明陸治《種蘭圖》，凡一百二十一種，其中不乏傳世珍品。續錄僅錄品名、質地、設色、幅式，對作品略加考證，以及傳世收藏情況，語焉不詳，但頗爲精當。

歷代書畫著錄書有幾百種之多，其中有不少僞撰之作，如《寶繪錄》、《古芬閣書畫記》、《藤花亭書畫錄》等，也有一些質量不高，參考價值不大之作，如《壯陶閣書畫錄》、《七頌堂識小錄》等，而《墨緣彙觀》則是一部收錄作品既精，編者評語、摘要得體的著錄書，盡管在資料方面尚不如《大觀錄》、《式古堂書畫彙考》詳細，仍不失爲當今美術史研究者、鑒賞家的必讀之書。

近人余紹宋在其《書畫畫錄解題》中對是書的按語是：「今就是書觀之，其所見之廣，鑒別之精，實所罕見，雖今之牧仲，猶或遜之。其正錄中於宋以前書畫，多有考證，頗爲精當，足補《庚子銷夏記》之闕，卞氏《書畫彙考》之失者尤多。」他如論及趙、董書法，與夫論諸家書法畫法處，「頗多卓見。」可見余氏評論該書之高。

（孫國彬）

# 東莊論畫

〔清〕王昱

《東莊論畫》，一卷。清王昱著。約成於乾隆十年（一七四四）。主要版本有：《翠琅玕叢書》本、《四銅鼓

齋論畫集刻》本、《美術叢書》本等。

王昱（生卒年不詳），字日初，號東莊，亦稱東莊老人，又號雲槎山人。江蘇太倉人。爲王原祁之族弟。畫善山水，承襲家傳，從王原祁學畫。其山水淡而不薄，疏而有致。筆意在倪瓚、方從義之間。爲「小四王」之一。其所作《仿王蒙玉山白雲圖》現藏北京故宮博物院。

《東莊論畫》係畫學雜評之作。卷前有自序，稱自幼嗜好繪畫，從王原祁學畫，又隨王原祁至京都，侍硯於旁。多有傳授，「甲子長夏，追憶師傳，參以心得，偶有所觸，隨筆漫書，爰作論畫三十則。」甲子爲康熙十年（一七四四），故此書當成於此時。

《東莊論畫》在畫學取向上，基本承襲了他老師王原祁的觀點。因而其中有相當一部分幾可視作是王原祁論畫的筆錄加心得。如「嘗聞夫子有云：奇者，不在位置而在氣韻之間，不在有形處而在無形處。余於四語獲益最深，後學正須從此參悟。」「麓臺夫子嘗論設色畫，云：色不礙墨，墨不礙色。又須色中有墨，墨中有色。余起而對曰：作水墨畫，墨不礙墨，作没骨法，色不礙色，自然色中有色，墨中有墨。夫子曰：如是。如是！」

《東莊論畫》的另一個主要內容是將其學畫的經驗、心得，一一梳理，戒示後學。如「學畫者，先貴立品，立品之人，筆墨外自有一種正大光明之概，否則畫雖可觀，卻有一種不正之氣隱躍毫端，文如其人畫亦有然。」又如「士人作畫，第一要平等心，弗因識者而加急揣摩，弗因不知者而隨手敷衍，學業精進全在乎此。」「學畫最要細心探討，不可稍有得意處便詡自負，見人之作吹毛求疵，惟見勝己者，勤加諮詢，是不如己者，內自省察；知有名迹，徧訪借觀，噓吸其神韻，長我之識見，而游覽名山，更覺天然圖畫足以開拓心胸，自然

邱壑內融，衆美集腕，便成名筆矣。」

對創作的具體方法也有詳盡而真知之見。如關於作畫的步驟要領是：「先定位置，次講筆墨。何謂位置？陰陽向背，縱橫起伏，開合鎖結，抱勾托過，接映帶須，跌宕欹側，舒卷自如。何謂筆墨？輕重徐疾，濃淡燥濕，淺深疏密，流麗活潑，眼光到處觸手成趣。學畫者，深明乎此，下筆時自然無不臻美。」關於位置布局如何自出新意，則認爲重在對造化自然的體悟：「位置須不人時蹊，不落舊套，胸中空空洞洞，無一點塵埃，邱壑從性靈發出，或渾穆、或流利、或峭拔、或疏散，貫想山林真面目，流露毫端，那得不出人頭地。」又如「運筆古秀、着墨飛動，望之元氣淋漓，恍對嵐容川色，是爲真筆墨。須知此種神韻，全從朝暮四時、風晴雨雪，雲烟變滅間貫想得來。」

在對古代名作技法的師承上，主張不拘家數，自成面目：「自唐宋元明以來，家數畫法人所易知，但識見不可不定，又不可着意太執。惟以性靈運成法，到得熟外熟時，不覺化境頓生，自我作古不拘家數而自成家數矣。」

其他如畫之起結，巨幅安排，青綠設色等亦有心得秘傳。如：「凡畫之起結，最爲緊要，一起如奔馬絕塵，須勒住而又有住而不住之勢；一結如萬流歸海，要收得盡而又有盡而不盡之意。」「巨幅工致畫，切忌鋪排，用意處須十分含蓄，而能氣足神完，乃爲合作。」「青綠法與色有別，而意實同，要秀潤而兼逸氣，蓋淡妝濃抹間，全在心得，渾化無定法可拘。若火氣炫目，則入惡道矣。」

《東莊論畫》作爲畫家的經驗之談，心得之作，不但所論全面，且頗具畫家所處時代的繪畫思潮特徵。清初正是董其昌倡導的「復古」思潮付之實踐並頗有成效之時代，尤以「四王」爲集中代表，作爲「四王」之嫡

傳的王昱能在脈傳師授的同時，更注重不拘家數，陶鑄造化而自出一家，亦屬難能可貴。又由於本書多爲直對繪畫初學者而傳之秘法，戒之邪道，故而，尤爲後人所重視。（邵　琦）

# 石渠寶笈

〔清〕張照等

《石渠寶笈》，四十四卷。清張照、梁詩正、勵宗萬、張若靄、莊有恭、裘日修、陳邦彥、觀保、董邦達等集體編纂。始編於乾隆甲子（一七四四）仲春，成書於乾隆乙丑（一七四五）十月。有涵芬閣影印本、《四庫全書》本。

張照（一六九一——一七四五），初名默，字得天，號涇南、梧囱、長卿、天瓶居士，江蘇屢縣（今松江）人。康熙四十八年（一七〇九）進士，改庶吉士，授檢討南書房行走；雍正初，遷侍講學士，乾隆五年（一七四〇）授刑部侍郎，卒加太子太保，謚文敏。通法律，精音樂，富文藻，尤工書法。著《天瓶齋書畫跋》。生平載入《清史稿·本傳》。

梁詩正（一六九七——一七六三）字養仲、養正，號薌林，錢塘（今浙江杭州）人。雍正八年（一七三〇）進士及第，授編修，遷侍講學士，乾隆三年（一七三八）補侍讀學士，十三年（一七四八）調兵部尚書，十四年（一

七四九）加太子少師、兼刑部尚書、翰林院掌院學士、協辦大學士），十五年（一七五〇）調吏部尚書，二十八年（一七六三）授東閣大學士、加太子太傅，謚文莊。朝廷大制作，殆出其手，總裁國史。文章近南豐，詩骨蒼秀。書法初師柳公權，繼參趙、文，晚學顏、李邕。著《矢音集》。生平載入《清史稿·本傳》、《國（清）朝先正事略》、《甌鉢羅室書畫過目考》。

在《石渠寶笈》編修之前，編者已經將內府所藏釋、道畫編爲《秘殿珠林》（後又續編），所以要再編《石渠寶笈》，原因在於「三朝（順治、康熙、雍正）御筆藏之金匱者，焜煌典重，實爲超越前古。」加上乾隆「少年時間涉獵書繪，登極後，每緣幾暇結習，未忘弄翰抒毫，動成卷帙」，至臣工先後經進書畫人御府之歷代書畫，積至萬有餘種。但由於無人整理，以致「籤軸既繁，不無真贋」，這樣，不利於乾隆「於清燕之餘，偶一披閱悅心」，因此，乾隆下了手諭命翰林編修學士「許加別白，遴其佳者，薈萃成編。」當時，初參加編修者有近十人，至書編成只剩下張照、梁詩正了。

此書爲書畫著錄書，其收藏書畫均爲清宮內府藏品，體與在此以前成書的《秘殿珠林》略同，《秘殿珠林》主要收錄佛道人物作品，因此，此書不收佛道人物作品。

本書所收人作品分貯於乾清宮（卷一—卷九）、養心殿（卷十—卷十八）、三希堂（卷十九）、重華宮（卷二十—卷二十八）、御書房（卷二十九—卷四十）、學詩堂（卷四十一）、畫禪堂（卷四十二），長春書屋、隨安室、攸芋齋貯卷四十三，翠雲館、瀨芳齋、靜怡軒、三友齋貯卷四十四。依貯藏之所，按類排輯。以作品質量好劣分爲上等、次等二大類，以作品種類分爲書册、畫册、書畫合册、書卷、畫卷、書畫合卷、書軸、畫軸、書畫合軸。卷首爲乾隆九年二月初十乾隆手諭，依次爲凡例（凡例共十九則）、目錄，和乾隆四十七年十一月《四庫

全書》總纂官紀昀、陸錫熊、孫士毅、總校官陸費墀後撰的關於此書編纂的方法、體例及對此書的贊譽溢美之辭。

由於《石渠寶笈》是在皇帝授意下編纂的，故它不同於一般的著錄書，而是將贊美皇帝和皇室的書畫作爲一個特別的部分放在首位，在凡例的第一則中編者便明確說明「是書首冠四朝宸翰」，其餘作品才是按照年代前後排列，以册、卷、軸爲秩。册、卷、軸之後，又另立書畫後壁、一門書畫。作品分爲上、下等次，這在著錄書中也是首次出現。上等的書畫收錄書中，自然不在話下，而次等的書畫則收大家的，如書則二王、歐、虞、褚、柳等，畫則荆、關、董、巨、元四家等。書畫作品的安排大致如下，標題（作品名稱）、質地，明確書之真草篆隸、畫之墨畫設色，及本人款識、印章或他人題跋在本幅者，暨收藏押縫諸印，以次叙錄。至於册之前後副頁，卷之前後隔水、引首、拖尾、軸之左右邊幅、詩塘題記，則根據等次加以梳理收錄。上等作品叙述較詳，次等作品僅記本人題識，不錄印章和他人題跋，他人題跋只云某題一、某跋一。」然而，不管是上等或是次等，有御筆題跋者，則錄全文，御筆題跋均收在各項叙述之後。下面試舉例說明。

元張雨書七言律詩一軸（上等元一）

宋箋本，行楷書，款識云：暮春望日，適書此。而雲林攜酒澗阿，喜劇，固記之耳。張雨。下有「張雨私印」、「句曲外史」二印，右方上有貞居一印，押縫有「阿爾喜普」之印、「東平」二印，右邊幅有「也園索氏收藏書畫」一印。軸高三尺二寸一分，廣九寸三分。又

元倪瓚溪亭山色圖一軸（上等來三）

素牋本，墨畫，款題云：至正己巳閏十月五日，因瓊野上人以此紙來需畫，既爲寫溪亭山色並書洪容齋

所筆僧具圓，復詩三首畫上贈之。（詩略）（後洪武十五年中秋日江陰孫大雅跋亦略）詩上方有「神品」一印，右方下有「成子容若楞伽真賞」二印，左方下有「成德楞伽山人容若書畫」三印。軸高四尺八寸七分，廣一尺七寸四分。

通常書畫著錄書可分爲三大類：一純客觀的介紹如《石渠寶笈》；二、以原作品的資料爲基礎，引用別的資料的，如《式古堂書畫彙考》；三、以原作品的資料爲基礎，編者往往自抒己見的，如《庚子銷夏記》、《辛丑銷夏記》等，這類著作較多，但體例往往也不盡相同。如《墨緣彙觀》、《大觀錄》、《江村銷夏錄》它們之間也有所區別。由於《石渠寶笈》屬於官修，因此就顯得比別的同類型書來的謹慎、細致，即使對一些品質較差的作品也只能裨分等次，而不妄語評論，這種編修方式有其長處，如爲使用者提供了詳盡的文字資料，但對一些失傳的書畫的形象記錄則不如《大觀錄》和《墨緣彙觀》等著作了。

由於《石渠寶笈》是官修的，因此，與私人編著的著錄書相比，無論是數量上、可靠性上，還是收錄作品的質量上，都要遠遠超出。值得重視的是，在《石渠寶笈》中著錄過的書畫作品，大多流傳至今，且爲臺北故宮博物院和北京故宮博物院所收藏，所以，對於一個書畫鑒賞家或書畫史論者來說，該書不啻爲一部必讀之書。

有關《石渠寶笈》的研究，除《四庫全書簡明目錄》中提到「凡品評甲乙、悉稟睿裁，是以既博且精，非前代諸譜循名著錄者比也」外，則余紹宋《書畫書錄解題》評議「此編則分貯之處過廣，且乾清宮、養心殿、重華宮、御書房四處，其數相埒，遂致錯雜重復，無複編脊，非別製索引一篇，殆無從檢覽也。」（孫國彬）

# 小山畫譜

〔清〕鄒一桂

《小山畫譜》，二卷。清鄒一桂著。乾隆丙子（一七五八）閏九月，鄒一桂承詔畫內廷洋菊三十六種後並記入該書中，因此，該書的成書年月應爲乾隆丙子稍後。主要版本有：《四庫全書》本、《借月山房彙鈔》本、清道光二十九年吳門三松堂潘氏活字印本、澤古齋重鈔本、《式古居彙鈔》本、《奧雅堂叢書》本、《翠琅玕館叢書》（馮兆年輯本）、《四銅鼓齋論畫集刻》本等。

鄒一桂（一六八六——一七七二），字原褒，一字小山，號讓鄉、二知、二泉山人、卿森子等，江蘇無錫人。畫家惲南田之婿。世宗雍正丁未（一七二七）進士，入翰林院，官至禮部侍郎加尚書銜。善工筆花卉，分枝布葉，條暢自如；設色明淨，清古冶艷，史稱「惲南田後僅見也」。所繪五色菊，用重粉點瓣，後以淡色籠染，粉質凸出縑素上。間作山水，師法宋人，點綴人物，亦有可觀，唯評者以謂乏氣韻，非其所長。亦善詩，嘗作《百花卷》，各係一詩，進呈。世宗嘉之，亦題百絕，時以爲榮。著有《小山畫譜》、《小山詩集》、《大雅堂續稿》等。生平載入《國朝畫徵續錄》、《歷代書史彙傳》、《四庫全書提要》等中。

本書余紹宋《書畫書題解錄》將其列入「作法」即「畫法」類的「圖譜」編中。究是書而言，屬於「畫法」類是

沒問題的，但作爲「圖譜」，它有別於《芥子園畫譜》、《馬駘畫贊》等以圖爲主，以文爲輔的圖譜，所以，余氏也以爲「未繪成圖，不免遺憾耳。」所以，嚴格地講，這是一部畫法書，一部花卉畫法書。

本書上、下二卷，上卷由總論、各花分別組成，在總論中，作者將畫法分成「八法」「四知」，「八法」即「章法」、「筆法」、「墨法」、「設色法」、「點染法」、「烘暈法」、「樹石法」、「苔襯法」，如：「一曰章法。章法者，以一幅之大勢而言。幅無大小，必分賓主，一虛一實，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。……」

「四知」即「知天」、「知地」、「知人」、「知物」，如三曰知人。天地化育，人能贊之。凡花之人畫者，皆翦裁培植而成者也。蘭非删植，則繁衍而潦倒。蘭非服盆，則葉蔓而縱橫。嘉木奇樹，皆由裁翦，否則枒枒不成景矣。……

這里談的都是畫理，具體畫法則在各花分別中敘談，如「桃」：「有深紅、淺紅、白色，花五出，枝葉破節，瓣蕊帶俱尖長，鬚少，開足則紅着梗處，微有苞，嫩葉微舒卷曲，枝直，老幹亦不甚曲，枝幹皆赭黑色。」其實，從上述的引文中，我們不難發現，作者僅是在介紹花的形狀、特點，並沒有談及如何畫，這不免令人感到有不足之處。

下卷摘錄古人畫說，參以己見，共撰成四十三條，如「書畫一源」、「詩畫相表裏」、「畫派」、「六法前後」、「畫忌六氣」、「兩字訣」、「士大夫畫」等，附膠礬紙絹、畫碟畫筆、用水諸法，如「用膠礬」、「礬紙」、「槌絹」、「畫碟」、「畫筆」、「用水」等，最後附「洋菊譜」並序及三十六種洋菊的名稱、形狀。這三部分的內容以前面一種畫說最爲重要。作者是個花鳥畫家，有着豐富的繪作經驗，所以，他的談畫心得就更俱價值。如他在「天趣」節中談到：

人能以畫寓意，明窗淨几，描寫景物。名花折枝，想其態度綽約。枝葉宛轉，向日舒笑，迎風欹斜，含烟弄雨，初開殘落，布置筆端，不覺妙合天趣，自是一樂。然必興會自至，方見天機活潑。若一涉應酬，則煩苦鬱塞，無味極矣，安得有畫？

這雖然是中國古代繪畫創作的一般道理，但卻是文人作畫時的最高境界。作者身爲皇家翰林畫士，有此境界，也屬不易。

在鄒一桂《小山畫譜》以前的畫譜，多數是談山水畫的，專論花卉畫法，自該書始。所以，盡管該書篇帙簡短，又無圖譜可供參考摹習，但書中所記各種花卉的形狀和其作畫的心得，還是可供後人參考和學習的。

（孫國彬）

# 二十四畫品

〔清〕黃鉞

二十四畫品，一卷。清黃鉞著。有《翠琅玕館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本、《歷代論畫名著彙編》本等。

黃鉞（一七五〇——一八四一），字左田，一字左軍，號左君，安徽當塗人。乾隆五十五年（一七九〇）進

士。官户部尚書，謚勤敏。工詩文書畫，尤善山水一科，所作山水層巒疊嶂，幽邃深遠，深得其同鄉畫家蕭雲從的遺韻。晚年山水專攻王原祁，筆墨更爲蒼厚。亦善作花卉，尤擅寫梅。畫名在當時與董邦達齊驅，有「董、黄」之稱。參與皇室内府所藏名畫古迹的鑒定，對繪畫獨具只眼。投之門下習畫者一時甚衆。年九十後，目疾失明，自號盲左，猶能作書。亦能刻印，師承秦漢，秀媚中見剛勁。黄鉞不僅自己善畫，且所見廣博，對繪畫的品第優劣更爲獨到。著有《左田詩鈔》、《左田畫友錄》等。生平事略見於《國(清)朝先正事略》、《墨林今話》等。

《二十四畫品》是清代重要的繪畫理論著作。是對中國繪畫之冠冕的山水畫品評的一篇理論性專著。在總論中黄鉞自稱是仿照司空圖的《二十四詩品》之例「專言林壑理趣」，因而主要是針對山水畫的品評而言的。

黄鉞所裁分的二十四畫品分别爲：一曰氣韻：「六法之難，氣韻爲最。意居筆先，妙在畫外，如音棲弦，如烟成霭……讀萬卷書，庶幾心會。」二曰神妙：「雲蒸龍變，春交樹花。造化在我，心耶手耶……偶然得之，夫何可加。」三曰高古：「即之不得，思之不至。寓目得心，旋取旋棄。」四曰蒼潤：「妙法既臻，菁華日振。氣厚則蒼，神和乃潤。不豐而腴，不該而雋。」五曰沈雄：「目極萬里，心游大荒。魄力破地，天爲之昂。括之無遺，恢之彌張。」六曰冲和：「暮春晚霽，頹霞日消。風雨虚鐸，籟過洞蕭……舉之可見，求之已遥。」七曰澹遠：「白雲在空，好風不收。瑶琴罷揮，寒漪細流……望之心移，即之銷憂。」八曰樸拙：「大巧若拙，歸樸返真。草衣卉服，如三代人……寓顯於晦，寄心於身。」九曰超脱：「腕有古人，機無留停。意趣高妙，縱其性靈……縱意恣肆，如塵冥冥。」十曰奇闢：「造境無難，驅毫維艱。猶之理徑，繁蕪用删……以手扣扉，者然啓

闕。」十一曰縱橫：「積法成弊，舍法大好。匪夷所思，勢不可了……是有真宰，而取草草。」十二曰淋漓：「風馳雨驟，不可思求。蒼蒼茫茫，我攝得之，……酒香勃鬱，書味華滋。此時一揮，樂不可支。」十三曰荒寒：「邊幅不修，精采無既。粗服亂頭，有名士氣，野水縱橫，亂山荒蔚……佳茗留甘，諫果回味。」十四曰清曠：「皓月高臺，清光大來。眠琴在膝，飛香滿懷，冲霄之鶴，映水之梅。」十五曰性靈：「耳目既飫，心手有喜，天倪所動，妙不能已……聽其自然，法爲之死。譬之詩歌，滄浪孺子。」十六曰圓渾：「槃以喻地，笠以寫天。萬象遠視，遇方成圓……圓斯氣裕，渾則神全。和光熙融，物華娟妍。」十七曰幽邃：「山不在高，惟深則幽。林不在茂，惟健乃修。毋理不足，而境是求。」十八曰明淨：「虛亭枕流，荷花當秋……目送心艷，神留於幽。淨與花競，明爭水浮。」十九曰健拔：「體足用充，神警骨峭。軒然而來，憑虛長嘯。大往固難，細人尤要。頰上三毫，裴楷乃笑。」二十曰簡潔：「務簡先繁，欲潔去小。人方辭費，我一筆了。喻妙於微，游物之表。」二十一曰精謹：「了然於胸，殫神竭智。富於千篇，貧於一字。慎之思之，然後位置，使寸管中，有千古奇。」二十二曰儁爽：「如逢真人，雲中依稀……氣偕韻出，理將妙歸。」二十三曰空靈：「栩栩欲動，落落不群……元氣絪縕，骨疏神密。外合中分，自饒韻致。」二十四曰韶秀：「間架是立，韶秀始基。如濟墨海，此爲之涯。媚因韶誤，嫩爲秀岐，但抱妍骨，休僧面媸。」

後人有評《二十四畫品》是：「力探闡奧，直抒心得，非深於理者，不能道只字。」（潘曾瑩《墨緣小錄》）自黃鉞對氣韻、神妙、高古、蒼潤等二十四個繪畫美學品鑒概念作出系統的梳理、闡述後，便成了人們品賞繪畫佳作的常用概念。（邵　琦）

# 吳越所見書畫錄

〔清〕陸時化

《吳越所見書畫錄》，六卷。清陸時化編。成於乾隆年間，乾隆丙申（一七七六年）自序並付梓。有江氏聚珍本、風雨樓依原本鉛印本、清乾隆間鎮揚陸氏懷烟閣刻本、《書畫説鈐》別有《娛園叢刻》本、《榆園叢刻》本。

陸時化（一七一四——一七八九），字潤之，號聽松，江蘇太倉人。據其自序《吳越所見書畫錄》，其祖先自東漢以來，世居吳越，曾遷居華亭（今上海松江）、山陰（今浙江紹興）、携李（今浙江嘉興）等地，且「代有名人」，書畫爲其世代所喜好。至於陸氏於書畫，亦如其自序所述「凡有所得，如採珠拾翠，必記其尺寸、絹楮、題款，以歸藏之。」又如馮偉序述「聽松子每當春秋佳日，輕裝襆被，放情吳越山水間。凡遇前賢名蹟，輒搔頭揩眼，與騷人韻士相賞於泉石間，錄置行囊，暇集成書。」

是書爲書畫著錄書，據書名，可知作者陸氏在本書中所收錄的書畫作品，主要流傳在吳越地域，有其局限性。但吳越「聲明文物之鄉，其所蓄必多」，因此，是書收錄作品共計六百二十八件之多，在書畫著錄書中規模也算是較大的。

本書共六卷十二册，仿高士奇《江村銷夏錄》體例，而稍變通，也有少數爲《鐵網珊瑚》、《江村銷夏錄》已載者，注出出處。是書前有作者乾隆丙申年自序、乾隆丁酉年馮偉序，序後爲作者自撰「書畫説鈐小引」及王宸贈言。凡例共十四條，第一條點明該書的體例，「似仿《銷夏》之制，而意有不同，彼此皆載尺寸。」在編次上，以朝代先後爲秩，「一朝中亦宜分前後」。在《江村銷夏錄》中，題跋與詩歌及尺寸均用小字，但作者以爲「題跋詩歌亦書畫中之正文，改一體。」此外，《江村銷夏錄》對個別不識的題圖篆書空闕，「此則照摹」，「書中遇篆隸狂草之有疑者，亦對摹一字」，《江村銷夏錄》作品的跋尾尺寸一般是不記載的，本書亦予以記載。就凡例而言，本書比起《江村銷夏錄》似乎要更合乎著錄書的要求。凡例後即爲目錄。

本書開卷爲作者自撰「書畫説鈐」，共二十九則。從內容看，主要論及鑒賞書畫及收藏裝裱，也論及作僞伎倆等，前有小引。卷一自唐林緯軋《深慰帖》至明仇英《白描九歌圖》、文徵明書《九歌》合册，共三十五件；卷二自唐杜牧之行書《張好好詩卷》至明項復初《竹樹蕭疏圖軸》，共一百〇四件，卷三自唐刁光胤《梨花鸂鶒圖軸》至明仇英《蓬萊仙奕圖卷》，共一百二十八件，卷四自唐邊鸞《竹林雙雉圖軸》至明高蔚生《蕉下蹲貓圖軸》，共八十三件；卷五自宋蘇軾《游天竺寺安志亭詩卷》至明吳梅村《南湖春雨圖軸》，共一百件，卷六均爲「清初六家」作品，共一百八十四件，卷六終後爲作者自撰「書畫作僞日奇論」。值得注意的是，在衆多的作品中，真正流傳至今的真品並不多，在卷一中除了吳鎮的《一葉竹》、《墨竹譜》，倪瓚的《水竹居圖》、文徵明的《金蕉落照圖卷》、沈周的《罨畫溪圖卷》外，其餘的或佚散，或爲僞品，由此可見，陸氏錄入該書的作品與安岐《墨緣彙觀》、阮元《石渠隨筆》等著錄書相比，其真實程度和可參考價值相去甚遠，但盡管如此，《吳越所見書畫錄》仍不失爲一本很好的著錄書，它爲後人所提供的「能量」仍然是很大的，特別值得一提的是它

的編排體例上，有突破前人的地方。

本書的體例是以高士奇《江村銷夏錄》爲基礎而稍加變通的，它以大字排作品標題，隔行用小字記錄作品的質地、尺寸（書法作品記錄字數、行數，圖繪作品記錄畫面布置、筆墨），以及款識、鈐印。隔行書錄本文，畫錄原題詩跋、款識，「凡詩文經典有刻本者，皆不錄」，僅落款，「有摘書幾句者，仍錄，或雖係全書，其地與他文錯雜，有不錄不明者，則仍錄焉。」如卷二杜牧之《張好好詩並序卷》收錄本文，由於該卷本文與刻本有不同，作者均在下予以注明，如「牧大和三年佐故吏部沈公江西幕，好好年十三，妬，以善歌舞，」下以小字注「唐音統籤無舞」，由此可見，作者在編書的過程中十分注意兩種不同「本子」的差異處，著書的立意是十分認真謹嚴的。

爲了使我們對本書有更深的認識，下面摘二段以饗讀者。例：

唐林緯軋深慰帖卷（大字）

此公生平止傳一帖，曾入宣和御府，載《宣和書譜》，後朱存理刊之《鐵網珊瑚》。有七跋廿三藏印，至文待詔摹入停雲館帖，跋已全失，紙尾藏印俱存。余見並印，皆無本身。有朱文三印，乃是後添。一停雲，一成軒圖書，一不識，入帖時一字不失，今缺幾字。紙素彼乏。高七寸九分，長一尺五寸三分。（小字）後爲本文及

後人題跋（大字），均錄。

又

宋初李營丘雪（材）村歸棹圖立軸

絹本，高三尺六寸六分，闊一尺六寸五分，淡青綠山，焦墨樹。用筆灑落有法，屋宇舟楫及人極工緻。左右壁上有唐荆川收藏款。裱綾上二印，棠村審定、梁清標印。營丘地名名，成字咸熙，始居長安。（小字）

後爲明董其昌行草題跋。（大字）

從上述二例中可以看出，陸氏在考據、賞鑒上都具有一定的基礎，與有些著錄書只是純摘錄抄載相比，是書無論在編排體例上，還是在考據賞鑒上，都要優於前者。因此，在衆多的著錄書中，《吳越所見書畫錄》盡管有其不足之處，但它乃不失爲鑒賞家、書畫史論家案頭必備書籍之一。

有關《吳越所見書畫錄》的研究，除了近人余紹宋《書畫書錄解題》論及外，在《鄭堂讀書記》、《儀顧堂續跋》、《藝風藏書續記》、《善本書室藏書志》也有介紹，但語焉不詳，不足以了解該書，另外，黃賓虹《美術叢書》也收了該書。（孫國彬）

# 芥舟學畫編

〔清〕沈宗騫

《芥舟學畫編》，四卷。清沈宗騫撰。成於乾隆四十六年（一七八一）。有清乾隆間冰壺閣刊本、《畫論叢

刊本》等。

沈宗騫，字芥舟，號研溪老圃。吳興人（今浙江湖州）。曾以書畫遍游吳越，雅負盛名，後居烏程之硯山灣。草堂數椽，環以水竹。紙窗木榻，圖史羅列，時人目爲隱士。書法二王，兼善山水人物，刻意入古，功力甚深，一時咸重之。畫作有《漢宮春曉》、《萬竿烟雨》等，有神品之譽。

《芥舟學畫編》有自序，道出成書原因。沈宗騫學畫走過彎路，後來從鑒藏家那里得以縱覽前輩遺迹，方大開混沌。而當時古風不再，「求所謂六法者，能者絶無，知者亦僅有矣。」清初的山水畫派，雲間婁東虞山，最稱筆墨淵藪，但「風徽漸渺，矩矱就湮，正法日替，俗學日强，貽誤來學」，所以他決心「不揣固陋」，著立此編，「舉凡不合古人之法者，雖衆所共悦，必痛加繩削，有合於古人之法者，雖衆所共棄，必暢爲引伸」，可見沈宗騫是想借此宏揚古風，重振傳統。

《芥舟學畫編》分爲四卷，第一、二卷爲「山水」，第三卷爲「傳神」，第四卷爲「人物瑣論」。

卷一爲「山水」，共有八條，第一條「宗派」，以董其昌南北宗論爲基礎，觀點持中，並無偏頗。强調正派，所謂正派，便是「得氣之正」、「能學」者所創，「人品、襟期、學問三者皆備」。作者在這里抨擊了當時畫壇的「邪派」，並且認爲「即有矯然拔俗者，能私淑古人以紹正傳，亦必不能如前人之淳厚渾樸，則非其人之過矣」，今昔之歎溢於言表。第二條「用筆」，要求用筆「結心」，也就是中鋒的意思，同時以氣爲主，剛柔相濟。最後舉了沈周和董其昌的例子，説明天資與學力的關係：「兩公惟能以學之力濟其質之偏，故能臻此神妙。苟得中行而與之，所造更當何如耶！」第三條「用墨」，在講述一般用墨技法時，强調筆爲主，墨佐之。同時也講了墨與色的關係。第四條「布置」，談構圖的要求，强調要有一氣貫注之勢，要筆墨與局勢兩不誤，「正不廢

偏，偏不失正」。第五條「窮源」，從繪畫的起源談到繪畫的目的，借題發揮，對當時趨時而不尚古的做法進行抨擊。第六條「作法」，對初學者講解筆墨入門之道。第七條「平帖」講構圖與筆墨都要妥帖安穩，强調「條理脈絡四者，乃作畫之最要」。第八條「神韻」，談的卻是畫家性情，「筆墨間奇氣」，「非資學過人，未易臻此。」而「古人之奇，有筆奇，有趣奇、有格奇，皆本其人之性情胸臆，而非學之可致也」。

第二卷也是「山水」，也分爲八條。第一條爲「避俗」，指出俗有五：格俗、韻俗、氣俗、筆俗、圖俗，而雅也有五：高雅、典雅、雋雅、和雅、大雅。「筆墨之道本乎性情」，所以要在筆墨上避俗，先要在性情上去俗。第二條「存質」，告訴讀者不要光注意外觀的華美，更要重視內在的質樸。但他這里的質，主要指的是筆墨的平實穩重，合於矩度，要去除「筆墨間一種媚態。」第三條「摹古」，認爲摹古是人門的必由之路，但摹古一方面不能拘泥於一筆一墨，應化古爲我；同時摹古是借古開今，「初則依門傍户，後則自立門户」。第四條「自遠」，和前一條「摹古相似」，「自遠」强調的是在立自己主見時，一定要有古法作基礎，「筆上是自家寫出，即筆筆從古人得來」。第五條「會意」，講的是立意：「布置落落不事修飾」；筆意：「平正疏爽直起直落」，畫意：「傳寫典雅絕去俚俗」；局意(構圖)：「安頓穩重波瀾老成」。第六條「立格」，講畫的品格要高，就像人的品格，並指出求格之道：「一曰清心地以消俗慮，二曰善讀書以明理境，三曰卻早譽以幾遠到，四曰親風雅以正體裁。」第七條「取勢」，指出勢往來順逆，是天地間一開一合所寓含的，因此在山水畫創作中，勢與理不可互礙，應相輔相成。第八條「醞釀」，談的是創作前的準備階段，這里並不是專指某一幅作品的醞釀，而是整個繪畫創作的醞釀，因此「有畢生之醞釀者，有一時之醞釀者」，不光要構思的深思熟慮，構圖的安穩妥帖，更要陶冶性情。

第一、二卷「山水」探討的雖然主要是山水畫的一些創作原則、創作技法和創作經驗，但其對古法的總結和闡釋，對當時一些時尚的批評和辯僞，澄清了繪畫上的一些重要原則問題，尤其是對山水畫創作理論問題的闡述，可說是比較系統和完整的。

第三卷爲「傳神」，講的是畫像的審美特點和技法要求，其中又分爲十條，第一條爲「傳神總論」，是創作肖像畫的原則論，也是其餘九條的綱領，它闡述了神在肖像畫中的重要位置以及神與形、神與筆墨的關係。第二條「取神」，講的是擷取繪畫對象神情的方法。這里沈宗騫談的是觀察和描繪兩個方面，重點是觀察，並引用朱彝尊的話，「觀人之神如飛鳥之過目，其去逾速其神逾全」。同樣，在描繪時「作者能以數筆勾出，脫手而神活現，是筆機與神理湊合，自有一段天然之妙也」。第三條「約形」，談的是描繪對象的具體筆墨技法。第四條「用筆」，講筆如何爲塑造描繪對象服務。第五條「用墨」，這時不光談墨的運用，還講述了墨與色的關係。第六條「傳色」，强調應根據不同年齡、不同性別來傳色，但最關鍵的，是使色彩成爲「活色」，也就是爲對象的神服務。第七條「斷決」，談的是觀察細微，落筆確切，「猶行文家立定主見，如鐵案之不可移易。」第八條「分別」，區別出人不同類型的面貌，共四條十六目。第九條「相勢」，指出畫像不應只注意正面，「則是動筆便有三面，方得神理俱足」。並突出了寫側面像的方法。第十條「活法」是講如何能自然地描繪出對象的形神來。

第三卷雖然主要談的是肖像畫的創作原則與技法要求，但闡述的畫理和畫法卻是放之各科皆準的。其中一些經驗之談，看似瑣碎，實爲心得。

第四卷爲「人物瑣論」，共分三條。第一條爲「人物瑣論」，談了一些人物畫的題材及創作經驗，其中談到

了人物畫的類型化，而在技巧方面，最爲引人注意的是他寫道「又一說：凡初學者，先將裸體骨骼約定，後施衣服，亦是起乎一法」，雖然不是沈宗騫發明，卻也是他認可的，這對今天的人物畫創作仍有啓發。此條中還談了山水畫的構圖，當然是作爲人物畫的補景來談論的，但仍適用於一般的山水畫創作。第二條「筆墨絹素瑣論」，談的是繪畫材料的擇用以及它們之間的關係。第三條「設色瑣論」，講設色的技巧，其中也包括了墨法。

從整部作品來看，重心在第一、二卷「山水」上，它較全面地對山水畫創作進行了總結，但就展示個人見解看，第三卷的闡述更爲吸引人。

《芥舟學畫編》被《墨林今話》認爲「痛斥俗學，詳論古法，足爲畫道指南」。

《芥舟學畫編》人民美術出版社曾於一九五九年出版由史怡公標點注釋版，但該書將其中第一、二卷「山水」與第三卷「傳神」對調，且評述有牽强之處，是爲瑕疵。（童一鳴）

# 國朝畫識

〔清〕馮金伯

《國朝畫識》，十七卷。清馮金伯撰。書成於乾隆辛亥（一七九一年）。傳世刊本有：嘉慶二十一年珠林

寶笈本、道光重刊本、中華書局聚珍仿宋本、《美術叢書》本。

馮金伯（生卒年不詳），一作金柏，字冶堂，一作冶亭，號墨香、南岑、華陽外史，江蘇南匯人。乾隆時貢生，官句容訓導。乾隆四十年（一七七五）主蒲陽書院。工詩古文詞，嗜書畫，精鑒賞，亦工山水。少即喜與同郡諸畫人交誼，討論六法，遂精畫理。作山水筆意瀟灑，尤得董其昌墨趣。書學米芾。著有《墨香居畫識》十卷，及詩鈔。生平事迹見《墨林今話》、《海上墨林》、《桐蔭論畫》、《畊硯田齋筆記》、《清朝書畫家筆錄》、《愛日吟廬書畫續錄》等。

該書爲畫史類書，在畫家的名下，將散見於各種畫史、文集、雜抄中的有關資料彙輯在一起。這種編纂方法的價值在於，爲人們查閱畫家的事迹，提供較爲豐富的史料。雖然所收史料尚不能說全面。

該書前有王銘作於乾隆五十九年（一七九四）的序，王序主要論述了該書編輯的過程，以及該書的體例，「因取而悉識之，記其里居及其生平，出處梗概，閏襜釋道，靡不畢見而綴輯，尚未有已也。」其後錢大昕嘉慶二年（一七九七）作的序。錢序着重在畫史的叙述，並未涉及該書的內容。再後即爲作者自序。

本書不設總目，人名姓氏均排在正文之前的卷目上。輯錄的畫家始於清朝初年，迄於乾隆末年。在目錄的編排上增加了「姓氏韻目」一欄，便於讀者依據「姓氏韻目」查找某人，從這里也可以看到作者的用心良苦。

卷一，自王時敏始，至鍾期止，共錄畫家五十五人；卷二，自莊冏生始，至章詔止，共載畫家六十六人；卷三，自蕭雲從起，至董守正止，共得畫家七十八人；卷四，自王翬始，至張起宗止，共得畫家五十人；卷五，自錢瑞徵始，至史喻義止，共得畫家七十九人；卷六，自毛奇齡始，至童日鑒止，共得畫家七十人；卷七，自沈宗

敬始，至史榮止，共得畫家九十三人；卷八，自馮景夏始，至許允中止，共得畫家七十五人；卷九，自蔣廷錫始，至陸張淑止，共得畫家七十三人；卷十，自王世琛始，至尹小埜止，共得畫家七十四人；卷十一，自張鵬翀始，至張翀止，共得畫家五十二人；卷十二，自錢惟城始，至汪樹本止，共得六十九人；卷十三，自孟永光始，至陸燦止，共得六十五人；卷十四爲釋僧，自普荷始，至名一止，共得六十九人；卷十五爲道人，自王正國始，至沈乾定止，共得十人；卷十六爲閨秀，自王端淑始，至余尊玉止，共得五十九人；卷十七爲閨秀、姬侍、女尼、妓女等，自陳書始，至豐質止，共得四十六人，合計收入一千〇八十三人，可謂洋洋大觀矣。

下面摘一例，以視全書體例。

蕭雲從，字尺木，蕪湖人。崇禎己卯副榜，不赴，銓選專。以詩文自娛，有《梅花堂遺稿》。兼工畫，得倪黃筆法，《江南通志》。胡瀛季守太平，日慕蕪湖蕭尺木能畫，三訪，俱不見。胡怒。時新修采石磯太白樓成，遂於案讀中插入尺木名攝之至，送至樓中，令白壁間若圖成，即當開釋。尺木年已七十餘，方卧病，不得已，畫匡廬、峨嵋、泰岱、衡嶽四大名山，凡七日而就，遂絕筆。至今登樓者，歎賞不置。畫與斯樓俱傳矣。事與沈啓南絕相類。（陳琰《曠園雜志》）蕭尺木，號無悶，道人，善山水，不專宗法，自成一家。筆亦清快可喜，與孫逸齊名。兼長人物，生平所畫太平景、離騷圖，好事者鏤板以傳（《畫徵錄》）。蕭尺木明經不仕，筆墨娛情，不宋不元，自成一格（《圖繪寶鑒續纂》）。

等等，不一一例舉。

從上面摘錄的這段史料可以看出，作者在傳抄史料時是有自己的想法，經過篩選的，因爲，這里重複的史料幾乎是不用的，使讀者可以省去不必要的重複勞動。可惜的是，該書在人物的編排上存在着嚴重的問

題，即人名前後錯亂，既未按照朝代次序編排，亦未依姓氏筆畫或者韻目排，給讀者在使用上帶來不便。

該書所收畫家的年代跨度並不長，只不過一百五十餘年，但收錄了一千餘人，是研究清初、中期畫家的一部比較完整的畫史。（孫國彬）

# 石渠隨筆

〔清〕阮元

《石渠隨筆》，四卷。清阮元編。此書爲乾隆辛亥（一七九一）作者奉勅續編《石渠寶笈》時隨筆所記，故名《石渠隨筆》。有揚州珠湖草堂本、筆記小說大觀本、道光壬寅阮氏文選樓刻本、粵雅堂叢書本。

阮元（一七六四——一八四九），字伯元，號芸臺、蒼山、畫僊，又號雷塘庵主，晚號怡性老人。江蘇儀徵人。乾隆五十四年（一七八九）進士，五十八年（一七九三）督山東學政，任滿調浙江，歷兵部、禮部、户部侍郎，嘉慶二十二年調兩廣總督。工詩文，精鑒金石、書、畫，善篆、隸、行、楷，所作書，鬱盤飛動，間仿《天發神讖碑》。作花卉木石，筆致秀逸。善制大理石屏，爲阮氏石畫。乾隆五十六年（一七九一）勅修《石渠寶笈續編》，所見内府秘藏書畫，記其題跋並辨真贋。又創編《國林儒史》、《文苑傳》，集《四庫》未收書一百七十二種，選提要進御，補中秘之闕。撰《十三經校勘記》、《經籍纂詁》、《皇清經解》等，重修《浙江通誌》、《廣東通

誌》，編輯《山左金石誌》、《兩浙金石誌》、《積古齋鐘鼎款識》、《皇清碑版錄》等，刊當代名宿著述數十家爲《文選樓叢書》，自著《揅經室集》。生平載人《清史稿·列傳·本傳》、《國(清)朝經學名儒記》、《國(清)朝雅正集》、《蒲褐山房詩話》、《清代畫史補錄》、《甌鉢羅室書畫過目考》。

《石渠隨筆》八卷係作者官詹事時與南書房諸臣王傑、董誥、金士松、沈初等，於乾隆辛亥奉勅續編《石渠寶笈》隨筆所記，時年尚不滿三十。

是書爲書畫著錄書。無序，末有伍崇曜跋。卷一歷代名畫合册和晉唐五代書畫，自王羲之《平安帖》至黃筌《柳塘聚禽圖》，計三十六件(不包括名畫合册)；卷二北宋人書畫，計四十六件；卷三南宋人書畫，計十七件；卷四金元人書畫，自金趙霖《昭陵六石馬》(又名《昭陵六駿圖》)至元王蒙《松風泉石圖》，計四十四件；卷五明人書畫(一)，自太祖仁宗宣宗書卷至褚宗道《松陰書屋卷》，計四十二件；卷六明人書畫(二)，自董其昌行書卷至項聖謨《寒鶴守梅圖》，計十二件；卷七國(清)朝人書畫，自蕭雲從《崔華詩意卷》至于文襄《書經塔》，計三十九件；卷八補遺，自唐顏真卿《自書告身帖》至明張宏《華子岡圖》，計二十四件，另附「論鈐寶」、「論紙籤」二篇。

《石渠隨筆》與一般的書畫著錄書不同。通常的著錄書主要記載書畫的幅式、質地、尺寸、鈐印、原文、跋文等，以客觀的手段記錄，給人以純材料。而是書多尚考據賞鑒，其中評論考訂俱不苟作，惟稍偏於北宗。在敘述上撥繁冗，取精要，或詳或簡，剪裁適合，一改通常著錄書呆板乏味之感。在考據上，稱宋人摹顧愷之《洛神賦》有漢石室石闕遺意，又稱宋人畫司馬溫公《獨樂園圖》，不依溫公集中「獨樂園記」畫之爲佈置。在鑒別上不依人云亦云。如「元四家」以倪畫最爲世重，但阮氏則以爲「倪畫寓清腴於枯淡，元人中別開蹊徑

者。予當謂他人畫山水使真有其地，皆可游賞。倪則枯樹一二株，矮屋一二楹，殘山剩水寫入紙幅，固極蕭疎淡遠之致，設身入其境則索然意盡矣。」這種敢於對被衆人捧爲極位的現象抒發自己的見解，實在是要有一股勇氣，同時，也必須具有一定的才識慧眼，方才言之有理，言之人服。

由於該書在體例上與一般的著錄書不同，雖然爲我們提供了作者的評議，但同時，在資料價值上則不如《式古堂書畫彙考》、《大觀錄》等，尤其在鑒賞上，則更爲明顯。下面試舉二例。

金趙霖畫唐太宗《昭陵六石馬圖》，其中卷毛騶平劉黑闥時所乘，身中九箭；青騅平竇建德時所乘，身中五箭，颯露紫平車都時所乘，身中一箭，一人拔之，皆就石像摹畫，故蹄鬣皆犄拙。卷中御制詩歌與《明皇試馬圖》意相發。金畫傳世絕少，有《黃謁雪獵圖》一卷，金粟牋本，款大金國御前應奉黃謁畫。與《書史會要》合。

此段重在考據，於畫之形式、後人題跋與鈐印，均不及書語。又

錢選《山居圖》，大設色，山石樹屋多不甚相連，屬各自取勢。有姚公綬十餘跋，多楷書。

（按錢選《山居圖》，有二種，一種又名《浮玉山居圖》，現藏上海博物館，另一種現藏臺灣故宮博物院，與此《山居圖》爲同一本子。）

從上述二個例子來看，阮氏僅爲我們提供了他的識見，並不像《大觀錄》、《式古堂書畫彙考》等那種以提供資料爲主的著錄書。此外，在「論鈐寶」中，作者提到了清宮常用的八璽：乾隆御覽之寶（橢圓朱文）、乾隆鑒賞（正圓白文）、石渠寶笈（長方朱文）、宜子孫（方白方）、三希堂精鑒璽（長方朱文）、石渠定鑒（圓朱文）、寶笈重編（方白文），藏乾清宮則用「乾清宮精鑒璽」，這爲我們研究具體作品的來龍去脈，提供了可信

的依據。

《石渠隨筆》與《石渠寶笈》相較，無論是規模上，還是史料價值上，都無法迄及，但由於《石渠隨筆》是以隨筆的形式記錄作品的，故多作者言語，在形式上也顯得靈活多樣，具有一定的可讀性。（孫國彬）

# 山靜居畫論

〔清〕方薰

《山靜居畫論》，二卷。清方薰著。成書於嘉慶三年（一七九八）。最早由方薰之友鮑以文刻入《知不足齋叢書》，以後翻刻本甚多，如《披雲草堂叢書》、《四銅鼓齋論畫集刻》、《畫論叢刊》、《神州論畫錄》、《歷代論畫名著彙論》等，均收錄此書。《美術叢書》亦收有此書，但卻是「依董樂閑舊寫本刻」，只有一卷。將一卷本與兩卷本相校，兩卷本內容更充實，文字更精煉，次序排列也更整齊清楚，顯見一卷本所取的是初稿，而兩卷本才是定本。

方薰（一七三六——一七九九），字蘭士，別號蘭坻、嬾儒、櫨盦，又號御兒鄉農，浙江石門縣人。清代著名美術理論家和畫家。其父方槩工詩善畫，方薰幼承父教，並隨父游歷江浙名勝，結識了當時不少畫家詩人。中年人贅嘉興梅里王氏爲婿，專心藝術，不應科舉試。後應桐鄉收藏家金鄂岩之邀，到金府居住多年，

得以常年臨摹金氏收藏的許多字畫，深入古法，山水、人物、草蟲、花鳥皆能揮寫。晚年應浙江視學阮元之招，不得已在杭州住了一年多，回家後不久病卒。方薰工詩善畫，其詩郭麐《靈芬館詩話》評爲「有漢魏盛唐之情致而無其面目」，其書法學褚遂良而貌似惲南田，其畫蔣寶齡《墨林今話》評爲「寫生有極荒率者，筆趣直追元人，晚年又好作梅竹松石，題畫亦多雋句。」方薰容貌樸野如山僧，性情高逸，狷介自守，時人將方薰和奚岡稱爲浙西兩高士。俞蛟《讀畫閑評》評曰：「方、奚二君皆脫盡時下膚習蹊徑，而元氣淋漓高曠，鐵生（奚岡）似爲少遜歟！」其品評顯然要高於奚岡。著有《山靜居詩稿》、《山靜居詩話》和《山靜居畫論》，均有刻本行世，而以《山靜居畫論》最爲著稱。

此書爲方薰晚年所作。全書內容分爲四個部分：第一部分是畫學泛論（八十二則）；第二部分是山水、人物、花卉、墨竹等各種畫法（七十八則）；第三部分是歷代畫家品評（五十八則）；第四部分是所見名畫記述（二十六則）。其中以第一部分畫學泛論和第二部分有關山水的畫法論述最爲精彩。

方薰論畫，一方面强調意和趣。如他在是書中提出：「作畫必先立意，以定位置。意奇則奇，意高則高，意遠則遠，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗矣。」「筆墨之妙，畫者意中之妙也，故古人作畫，意在筆先。」這是論意。他又在書中說：「有畫法而無畫理，非也；有畫理而無畫趣，亦非也。畫無定法，物有常理；物理有常，而其動靜變化，機趣無方，出之於筆，乃臻神妙。」這是論趣。在論趣的同時，方薰仍不忘「物有常理」，因此在「形似」與「神似」的問題上，他與蘇軾有不同的看法：「東坡曰：『看畫以形似，見與兒童鄰。』晁以道云：『畫寫物外形，要與形不改。』特爲坡老下一轉語。」而對蘇軾的另一段話「觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策，皮毛、槽櫪、芻秣而已，無一點俊發氣，看數尺許便倦」，方薰亦不肯苟

同：「以馬喻，固不在鞭策、皮毛也，然捨鞭策、皮毛，並無馬矣。所謂俊發之氣，莫非鞭策、皮毛之間耳！」方薰認爲，「神似」是在「形似」的基礎上產生的。因此他不同意「氣韻必在生知，不可學」的說法，而提出：「氣韻有筆墨間兩種：墨中氣韻，人多會得；筆端氣韻，世每少知，所以『六要』中又有『氣韻兼力』也。」方薰與一些畫論家有所不同，他認爲在繪畫的氣韻意趣中應該包含有構圖立意、筆墨和造形技巧等因素；也就是說，他在强調意和趣的同時，也强調理和法。這就使得他的繪畫理論顯得較爲中肯。

由於方薰自己在山水畫方面較有實踐體會，因而在《山靜居畫論》中有不少被鄭午昌在《中國畫學全史》中稱贊爲「邃學有得之言」的論述。如：「凡作畫者，多究心筆墨，而於章法位置往往忽之。不知古人邱壑生發不已，時出新意，別開生面，皆胸中先成章法位置也。」「筆墨之妙，畫者意中之妙也。……在畫時意象經營，先具胸中邱壑，落筆自然神速。」這是將筆墨之妙與章法的意匠經營聯系起來。「皴之有濃淡繁簡濕燥等，筆法各宜合度。如皴濃筆宜分明，淡筆宜骨力，繁筆宜檢靜，簡筆宜沉著，濕筆宜爽朗，燥筆宜潤澤。……皴法一圖之中亦須有虛實。涉筆有稠密實落處，有取勢虛引處，有意到筆不到處，乃妙。」「寫樹無論遠近大小，兩邊交接處用筆模糊不得，交接處用筆神彩精綻，自分彼此。」「用墨無他，惟在潔淨，潔淨自能活潑。濃不可癡鈍，淡不可模糊，濕不可溷濁，燥不可澀滯，要使精神虛實俱到。」這是方薰根據實踐總結出來的一些用筆、用墨所需遵循的準則，也是在初學階段必須立求逐漸達到的法則。但是一當技巧熟練，運用自如，畫家便可以從有法到無法，突破法則的束縛。方薰描述那種縱恣自如的筆墨境界道：「作畫自淡至濃，次第增添，固是常法，然古人畫有起手落筆隨濃隨淡成之，有全圖用淡墨，而樹頭坡腳忽作焦墨數筆，覺異樣神彩。」「氣韻生動爲第一義，然必以氣爲主，氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，其間韻自生動矣。」「直須一氣落墨，

一氣放筆，濃處淡處隨筆所之，濕處乾處隨勢取象，爲雲爲烟在有無之間，乃臻其妙。」這些闡述微妙的經驗之談，無疑對後學有着一定的啓迪作用。

方薰是書以其獨抒心得而獲得了余紹宋、俞劍華、鄭午昌等近代史論家的一致稱贊。但對全書的體例結構，俞劍華則批評道：「惟組織不甚清晰，仍不免隨手劄記之弊。此外，書中還存在着偏重傳統和臨摹，輕視造化和創造的偏頗。」

有關《山靜居畫論》的研究著作有：鄭午昌《中國畫學全史》、余紹宋《書畫書錄解題》、俞劍華《中國畫論類編》、周積寅《中國畫論輯要》等。（舒士俊）

# 養素居畫學鈎深

〔清〕董棨

《養素居畫學鈎深》，一卷。清董棨著。約成書於嘉慶五年（一八〇〇）前後。版本有：《荔牆叢刻》本，《畫論叢刊》本。

董棨（一七七二——一八四四），字石農，號樂閑，又號梅溪（溪字一作涇字）老農。秀水（今浙江嘉興）人。爲清大畫家方薰入室弟子，花卉翎毛尤得師法，中年後變而成自己面目。運筆點色，意態繁縟而筆致清

脫。山水、人物、雜品，皆有淵源，頗見功力。生性慷慨，數十年間，所得繪畫潤資達萬巨，而自奉儉約，且一半用於濟貧之士。認爲繪畫內可以樂志、外可以養身，畫貴有神韻、氣魄。著有《養素居畫學鈎深》存世。事迹見《秀水縣志》。

《養素居畫學鈎深》據書後汪曰楨跋，可知系從董棨自書手册中輯錄而出。爲一部論畫隨筆性雜著。全書計有論畫條目二十三則。

《養素居畫學鈎深》認爲：繪畫創作是陶然自得、內可樂志，外可養身的過程。「或人謂僕嗜畫，樂此不疲。僕曰：不然。我家貧而境苦，惟此腕底風情，陶然自得。內可以樂志，外可以養身，非外境之所可奪也。」

關於繪畫的形與神，他認爲，「畫固所以象形，然不可求之於形象之中，而當求之於形象之外。」當如「庖丁解牛以神遇而不以目視，」進而抵達「官知止而神欲行」的境界，因而他指出：「畫貴有神韻，有氣魄」。

對傳統的「逸品」觀，他認爲「畫固以逸品爲上，然氣息乃欲穠沉厚重」，這對糾正人們對「逸品」草草不工的偏面誤解無疑具有啓示作用。

「四不可窮」是對畫家提出的藝術修養的要求。「四不可窮」即「筆不可窮，眼不可窮，耳不可窮，腹不可窮。筆無轉運曰筆窮，眼不擴充曰眼窮，耳聞淺近曰耳窮，腹無醞釀曰腹窮。以是四窮，心無專主，手無把推，焉能入門？博覽多聞，功深學粹，庶幾到古地位。」綜觀董棨的觀點，可以看出他所謂有「四不可窮」實是要求畫家需要有全面的藝術修養。如筆不窮，在於筆能「轉運」，亦即「弄筆如丸」，「鈎勒旋轉，直中求曲，弱中求力，實中求虛，濕中求渴，枯中求腴。」進而「墨隨筆去，情趣自來。」所謂眼不窮，是指所見需廣博，古法、造化，皆需時時留意，以至「行住坐卧，無在非畫。」所謂腹不窮，乃是指「古人之法」，「造化之象」都不能直接搬

用到繪畫創作上，需要畫家熔鑄爲自己的繪畫語言，進行再創造。以「古人之法是用，造化之象是體」，「抒寫自己之性靈。」

學畫、作畫不僅要達到「四不窮」的要求，而且還需要對繪畫創作的基本步驟及筆墨設色等如何在創作中爲意境的營造與性情的暢發而服務有所了解。如「凡作花卉飛走，必先求筆。鈎勒旋轉，直中求曲，弱中求力，實中求虛，濕中求渴，枯中求腴，總之畫法皆從運筆中得來，故學者必以鈎稿爲先。鈎勒既熟，則停頓轉折，處處入彀，書家所謂屋漏痕、折釵股，印泥、劃沙，隨處布置，無成畫幅，自得神妙境界，非十三科所可限也。」

對於繪畫的評論，董棨認爲首先要懂得繪畫法度，然後再不拘泥於法度，道法外之意。指出：「初學論畫，當先求法，筆有筆法，章有章法，理有理法，采有采法。」此「四法」在評論中的重要作用在於：筆法乃是繪畫風格、個性的集中體現，因此，「筆法全備，然後能辨別諸家」。章法則古今各有所擅，因而，「章法全備，然後能腹充古今」，所論所述不致空泛少見。理法是直系繪畫創作的內在理路，因而，「理法全備，然後能參變脫化。」同樣「采法全備，然後能清光大來」。諸法全備，古今了然於胸中，則可從有法步入無法的境界，猶如「羚羊挂角，無迹可尋。非拘拘於法者所能知也，亦非不知法度者所能知也」，道常人之不可道，則爲繪畫評論的上乘。

臨摹是中國繪畫學習的重要方法與途徑，董棨則認爲臨摹既手眼並施，更需要手心的和諧，如此才能「若出之吾手」又「若出之吾心」。「初學者欲知筆墨，須臨摹古人，古人筆墨規矩，方圓之至也。山舟先生論書，嘗言帖在看不在臨。僕謂看帖是得於心，而臨帖是應於手。看而不臨，縱觀妙楷所藏，都非實學。臨而

不看，縱池水盡黑，而徒得其皮毛。故學畫必從臨摹入門，使古人之筆墨皆若出於吾之手；繼以披玩，使古人之神妙、皆若出於吾之心」。

《養素居畫學鈎深》對繪畫的論述雖沒有過激的言辭以標榜，也沒有華麗的辭藻以誇飾，所論平實而中肯，尤爲知者之知言。也正因爲其言有實據，言有體悟，因此，其論對後人多有啓示，並爲世人所重。（江宏、邵　琦）

# 閩中書畫錄

〔清〕　黃錫蕃

《閩中書畫錄》，十六卷。清黃錫蕃輯。書成於清嘉慶十四年（一八〇九），有《黃椒升遺書》本、《合衆圖書館叢書》本等。

黃錫蕃（生卒年不詳），字椒升，浙江海鹽人。有《黃椒升遺書》傳世。

《閩中書畫錄》是一部記錄自唐至清在福建一帶活動的畫家姓名及小傳的著作。作者黃椒升在十年宦游閩海中，廣涉博覽，在衆多書籍中輯錄出有關閩中書畫家的條目，輯在一起，成爲此書。作者在自序中述說道：他在閩中做官時，公事之餘喜與二三知己讀畫評書。正好有同鄉人張氏寄來古杭丁晞曾的《八閩書

畫記》初稿，請他補充。於是，他便常出入於縉紳之家，借讀藏書。當年晞曾之書只錄了二百餘人，黃椒升的《閩中書畫錄》將之擴充到八百餘家。

八百餘家的分布如下：卷一收錄唐四人，五代一人，宋十六人。卷二收錄宋三十六人。卷三收錄宋二十四人，金二人，元二十人。卷四收錄明一百〇三人。卷五收錄明一百〇六人。卷六收錄明九十人。卷七收錄明五十五人。卷八收錄明五十七人。卷九收錄清三十人。卷十收錄清六十人。卷十一收錄清七十一人。卷十二收錄清二十七人。卷十三收錄女史二十四人。卷十四收錄淄流十九人，羽士十五人，仙迹五人。卷十五收錄流寓七人。卷十六收錄游宦三十五人。從中可以看出，除了生在閩中的書畫家外，此書也輯錄了曾經在閩中生活過（包括在當地做過官）的書畫家的生平。在書後又附有閩中書畫姓氏二十二人。

《閩中書畫錄》的文字資料直接採自於三百二十七種古書，其中除了像《聖祖御制書畫跋》、《欽定佩文齋書畫譜》、《高宗御制詩初集》、《高宗御制詩二集》、《御刻三希堂石渠寶笈法帖》等書外，史書有《舊唐書》、《唐書》、《南唐書》等，地方志有《江寧府志》、《蘇州府志》、《吳中人物志》等，詩話有《漁洋詩話》、《榕陰詩話》、《全閩詩話》等，書史有《書史》、《海岳名言》、《書史會要》等，畫史有《圖畫見聞志》、《宣和畫譜》、《畫史》等，筆記有《墨林韻話》、《池北偶談》、《南窗雜志》等，詩文集有《朱子文集》、《後村集》、《松雪齋集》等。

《閩中書畫錄》由於是作者幾年來「隨得隨錄」，所以盡管在總體上將各朝代閩中能書畫者收錄起來，仍然有一些遺漏和錯序，這一點，連作者本人在序中也坦言相告。

《閩中書畫錄》中的所有文字，都採輯自其他書籍，所以，整本書看不到作者自己的見解，這是此書的一大缺憾。（童一鳴）

# 國朝院畫錄

〔清〕胡敬

《國朝院畫錄》，二卷。清胡敬撰。書成於嘉慶二十一年（一八一六）。傳世刊本有：清嘉慶二十一年刊珠林寶笈本、清道光二十三年崇雅堂重刻本、上海人民美術出版社《畫史叢書》本。

胡敬（一七六九——一八四五），字以莊，號書農，仁和（今浙江杭州）人。嘉慶十年（一八〇五）進士。官翰林院編修。曾參與翰林院預修《秘殿珠林》、《石渠寶笈三編》，因得以窺中秘之藏。據此，又編成《南薰殿圖像》、《西清劄記》，著有：《崇雅堂文集》。生平可參見《郎園讀書誌》、《書畫書題解錄》。

胡敬參加了《秘殿珠林》、《石渠寶笈》的編修，可以得天獨厚地窺視到清宮中所藏歷代名人字畫，這是一般的書畫收藏家所無法比擬的。他總結厲鶚所撰《南宋院畫錄》的不足之處，「追記初續編所錄，排成此卷，亦思綜輯前代院畫，以補厲鶚之闕」。

該書系畫史類，主要記載清朝宮廷畫家的傳記、作品，與《宣和畫譜》、《南宋院畫錄》等體例一致。

該書前有作者嘉慶二十一年所作序。在序中，作者闡述了歷代畫院設置的情況及規模，並對院畫家作了羅列，資料比較詳細。同時，作者也說明了他編纂該書的原因，「欽惟列聖幾餘游藝於畫院，優其錫賚，限

以資格，備承指示，嘉予品題。如唐岱、焦秉貞等臣所繢，咸榮荷宸章，獎勵裁成，前無與儔，遭遇極千載一時之嘉會也。伏讀聖制詩文集，諸臣畫幅蒙睿題而《石渠》失收者，無慮數百，或因頒賞不存，成因甄錄未編，其著錄者《宣和畫譜》式，於各名下備載幅數。」由此可見，《國朝院畫錄》所收的對象是《石渠寶笈》初、續編中未收的院畫家，但實際情況並非如此，在《國朝院畫錄》中收入的院畫家，在《石渠寶笈》中大都出現過。

序後爲「總目」，分上、下二卷，上卷收入二十八人，下卷收入二十九人，加上「合筆附見」二十八人，上、下卷共收入八十五人。

該書收的畫家載有畫家的姓氏、字號、爵里，以及擅長，與一般的小傳相似，小傳後通常有「石渠著錄」字樣，表示該畫家有幾件作品在《石渠寶笈》中著錄。另外，羅列一些作品名稱，並用小字注明該畫的印章、款識，附在小傳後。這些作品分別標上「以上初編」、「以上續編」、「以上三編」等字樣，這是指這些作品分別見於《石渠寶笈》初編、續編、三編里的。下面試舉例說明：

焦秉貞，濟寧人，官欽天監五官正。工人物、山水、樓觀，參用海西法。伏讀聖祖御臨董其昌《池上篇》識云：「康熙己巳春，偶臨董其昌《池上篇》，命欽天監五官焦秉貞取其詩中畫意。古人賞贊畫者曰落筆成蠅，曰寸人豆馬，曰畫家四聖，曰虎頭三絕，往往不已。焦秉貞素按七政之躔度，五形之遠近，所以危峰疊嶂中，分咫尺之萬里，豈止於手握雙筆，故書而記之。」……秉貞職守靈臺，深明測算，會悟有得，取西法而變通之，聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。石渠著錄六。

《耕織圖》一冊凡四十六幅，第一至二十三幅耕圖，第二十四至四十六織圖，末幅款「臣焦秉貞恭畫」。每幅上方，聖祖御書題句。前副貞聖祖御制序文，款「康熙三十五年春二月社日題並書。」

《山水樓閣》一册。

以上初編。

從上述例舉的條目，可以看到，書中所例舉的作品均是從《石渠寶笈初編》、《石渠寶笈續編》、《石渠寶笈三編》中來的，因此，從某種意義上講，該書也是《石渠寶笈》中院畫家的彙合。另外，在該畫下卷的後面，還載有不見於《石渠寶笈》著錄的畫家，這類畫家，作者僅記畫家的姓名、字號、爵里而已，沒有什么大的參考價值。

由於本書的內容大部分見著於《石渠寶笈》各編中，且選的對象絶大多數爲院畫家，因此，了解清代的院畫家的情況就不必去翻閱浩瀚繁帙的《石渠寶笈》了，從這點上講，該書爲我們提供了諸多的方便。（孫國彬）

## 谿山卧游錄

〔清〕盛大士

《谿山卧游錄》，四卷。清盛大士撰。書成於道光壬午（一八二二）。傳世刊本有：道光甲午年刊本、清光緒十八年東倉書庫重刊本、《美術叢書》本、《畫論叢刊》本、上海人民美術出版社《畫史叢書》本。

盛大士（一七七一——一八三六）字子履，號逸雲、蘊素外史、蘭簃外史，又號蘭簃道人，又作蘭畦道人，鎮洋（江蘇太倉）人。嘉慶庚申（一八〇〇）舉人，山陽教諭。性嗜泉石，情耽翰素，襟抱冲和，學問溫雅，神志超曠。視富貴功名，如浮雲過眼。工詩、善畫。山水以婁東王原祁爲宗，而加脱略。作畫運筆遒勁，揮灑一氣，不規模古人，而獨具古人之神髓。著有《蘊素閣集》，另有《泉史》一書，在《谿山卧游錄》後於道光十四年（一八三四）成書。生平事迹見《墨林今話》、《蜨隱園書畫雜綴》、《藝林見聞錄》、《畊硯田齋筆記》、《清畫家詩史》、《谿山卧游錄》序等。

該書始編於嘉慶丙子（一八一六），當時作者住在杭州西泠寓齋，偶爾輯錄。次年，去都城，在都城又增補了部份，該書已初俱規模。嘉慶己卯（一八一九）作者南還，在射陽作官時，在朋友的激勵下，於道光壬午十月，修成此書，前後歷時七年。

該書的體例既不同於《國朝畫識》的畫史書，亦不類於《桐陰論畫》的畫論畫，是集畫論、畫史爲一體的綜合性書籍。

該書前有惲秉怡道光二年（一八二二）等作的序，汪彥博嘉慶二十三年（一八一八）、和吳慈鶴作的題跋，道光十五年（一八三五）陳文述作的題辭，爾後爲作者道光二年的自序。該書成於道光初年，所以會有嘉慶末年的題跋。這是因爲，作者在都城時（一八一九）就已經編成，汪彥博嘉慶二年的題跋是作者在都城時所作。作者南歸後，又進行了增補，直至道光初年纔編纂成我們今天所看到的《谿山卧游錄》。

序和題跋後即爲目錄。卷一和卷二主要是論述畫法，有摘抄前人的，也有自己的心得，內容涉及畫理、畫史、畫法諸方面，包括品評、鑒賞，雜抄前人論畫語，論及範圍較廣。下面試舉二例。

畫有七忌：用筆忌滑、忌軟、忌重而滯、忌率而溷、忌明淨而膩、忌叢密而亂。又不可有意着好筆，有意去累筆，從容不迫，由澹人濃，磊落者存之，甜熟者删之。纖弱者足之，板重者破之，則觚稜轉折，自能以心運筆，不使筆不從心。

又

唐人畫，鈎勒工細，非旦夕可以告成，故杜陵云：「五日畫一水，十日畫一石，能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。」自元四大家出，而氣局爲之一變。學者宜成竹在胸，了無拘滯，若斷斷續續，枝枝節節而爲之，神氣必不貫注矣。譬之左太冲三都賦，必俟十年而成，若庾子山之賦江南，則不可以此爲例。

從卷一、卷二的內容看，作者較服膺王原祁一路的畫法，並且以爲此派畫法難法。在論述畫法的語錄中，也有相當一部分可視爲言之有理，可供參考。

卷三、卷四屬畫史類，主要收錄同時代畫人的生平小傳以及畫法的特色，與一般的畫史不同，較多討論畫家的畫風、畫理，帶有隨筆性質。如「王浩」條，開門直言王氏畫法，爾後方談籍里。下面試舉例。

王子若茂才應綬，麓臺司農之裔孫也。詩文淵雅，精通金石文字，勝游湖海，早著才名。山水恪守家風，氣骨渾厚。余昔邂逅袁浦，贈之以詩，報余以畫，客中得此故人，實爲至樂。今則渡江南下，久不至浦矣。

在卷三、卷四中，除了輯錄一些畫家傳記外，也有相當一部份篇幅是屬於隨筆性質的，俱有一定的史料價值。

對於本書的評價，孔憲彝在其後序中道：「裒輯蒐聞，獨攄心得，闡前賢之理趣，導後學之津梁；兼以舊

兩題襟，新朋翕羽，縞帶紵衣之會，琴歌酒賦之間；寄逸思於霜毫，托遥情於烟墨，神仙游戲，咳唾雲霞。」此話講得較爲中肯，覽者可會心於絹素丹青之外。（孫國彬）

# 松壺畫憶

〔清〕錢杜

《松壺畫憶》，二卷。清代錢杜著。約成書於道光十年（一八三〇）間。主要版本有《榆園叢書》本、《美術叢書》本等。

錢杜（一七六四——一八四五），初名榆，字叔枚，更名杜，字叔美，號松壺小隱，亦號松壺，又稱壺公，卍居士。錢塘（今杭州）人。官居主事。性閑曠拔俗，嗜好游歷，足跡遍及大江南北。詩學岑參、韋應物；書從褚遂良、虞世南；畫宗宋元並得力於文徵明、惲壽平等。山水幽秀細筆，又花卉、人物、仕女無不精雅，所作梅花有趙孟堅幽冷清疏之意，可與金農、羅聘並駕。存世之作有《皋亭送别圖卷》（現藏故宮博物院）。著作有《松壺畫贅》等。事迹載於《練川名人畫像小傳》、《桐陰論畫》等。

《松壺畫憶》是錢杜作畫、評鑒的經驗集輯之作。書前有道光庚寅年（一八三〇）的自序。本書分上、下兩卷，上卷爲作畫方法之論，下卷爲其生平所見之作的評論。

對作畫方法，《松壺畫憶》所論頗爲詳備，且多出自身的經驗之談，對一般後學者尤爲實用，很少有虛空玄妙之辭。如關於筆墨皴法「作山巒須分層次皴之，山峰須起伏映帶，深厚有情，或間以碎石，或隔以雲氣，大約始用潤筆，繼用燥峰，則自然鬱然蒼渾之氣。」「苔點一法，古人於山石交互處，界限未清，用苔以醒之；或皴法稍亂，用以掩其迹。故涪以少爲貴，若李希古全不作苔點，爲北宗超然傑出者，唐子畏深得其法。至王叔明之渴涪，又不必一例觀也。」「作畫貴中鋒，作畫亦然。雲林折帶皴皆中鋒也，惟至明之啓禎間，側鋒盛行，蓋易於取姿，而古法全失矣。」又如關於位置虛實，「邱壑太實，須間以瀑布，不足再間以雲烟，山水之要，寧空無實」。「作巨幀與作小幅無異，便無皴嫩散漫之病。」其中發常人之未見是關於設色的論述：「設色每幅下筆須先定意見，應設色否，及青綠淡赭，不可移易也。」「設大青綠，落墨時皴法須簡，留青綠地位，若淡赭，則煩簡皆宜。」「青綠染色只可兩次，多則色滯，勿爲前人所誤。」山水設色以青綠最見功底，常人總以爲青綠是重色迭染，故錢杜此論乃見其悟畫之深。由此對前人畫法的點評亦直入精髓，如「凡山石用青綠渲染層次，多則輪廓與石理不能刻露，近於晦滯矣。所以古人有鈎金法，正爲此也。鈎金創於小李將軍，繼之者燕文貴、趙伯駒、劉松年諸人，以及明之唐子畏、仇十洲，往往爲之，然終非山水上品。至趙令穰、張伯雨、陳惟允後之沈啓南、文衡山皆以澹見長，其靈活處似覺轉勝前人。惟吳興趙氏家法，青綠盡其妙，蓋天姿既勝，兼有士氣，固非尋常學力所能到也。王石谷云：余於是道三十年，始有所得。然石谷青綠近俗，晚年尤甚。究未夢見古人。南田用澹青綠，風致蕭散似趙大年，勝石谷多矣。用赭色及汁綠，總宜和墨一、二分，方免炫爛之氣。」從筆墨皴法、位置虛實、設色敷彩，到款識印章，既有對古法程式的提綱絜領的剖析，又有創作的切身經驗，兩者相輔相成，輝映成章。

下卷爲其平生所見古畫的隨筆。錢杜不象一般著作那樣僅僅抄錄一些題識、款式爲能事，而是對古畫名迹的布局畫法詳盡記錄並加以獨到的評論。比如他見趙子固的《水仙》便將其與趙孟頫相較而論：「南昌萬氏所藏趙子固水仙，用水墨澹染。葉長幾盈尺，花朵秀媚無匹，窗下展讀，忘乎在圖畫中。此奇妙之作，即使松雪翁命筆，終須讓阿連出一頭地，況他人耶。」再如石溪臨王蒙山水，亦相其長而不護短：「石溪上人筆墨與石濤相伯仲，其臨文徵仲山水，不獨形似，兼能得其神韻。余曾見其仿文氏數幀，並如太史腕下跳躍而出，雖精鑒賞者不能辨也。鐵領於氏藏其仿山樵巨幀，蒼渾淋漓，驚心駭目，特過於求縱橫之氣，未免近獷，後之摹仿是幀者，當取其長而略其短，庶幾得之。」等等。此外還有如評石恪人物畫云：「石恪鍾馗嫁妹圖，雖工而少士氣，與夏圭、馬遠相似，石亦五代人。」

自唐迄清，所見百數幅歷代名迹，過目之餘，無不一一詳加記錄並置於評論，既是本書之特色，也是錢杜治學態度的表徵。故而本書在畫學上對後人產生了較大影響與作用。蔣寶齡《墨林今話》評此書是：「畫憶敘其生平所見唐、宋、元、明諸大家真迹及其得力之處，字句雋妙，議論明通，大有裨於後學。」（邵　琦）

# 辛丑銷夏記

〔清〕 吳榮光

《辛丑銷夏記》，五卷。清吳榮光編。約成於道光二十一年（一八四一）。有光緒乙巳長沙葉氏重刻本。道光辛丑家刊本。

吳榮光（一七七三——一八四三）字荷屋，號殿垣、伯榮、石雲山人，廣東南海（今廣州）人。嘉慶四年（一七九九）進士。由編修擢御史，巡視天津漕務，肅清積弊，官至湖南巡撫。兼署湖廣總督。後以坐事，降福建布政使。工書畫，精鑒金石。書法歐陽詢，旁涉蘇軾；山水畫宗吳鎮，偶作設色花卉，得惲南田妙意。性愛林泉，宦游所至，每遇名目，流連竟日。一生著述頗豐，有《歷代名人年譜》、《吾學錄》、《緣伽楠館詩稿》、《帖鏡》傳世。其生平見於《清朝書畫家筆錄》、《墨緣小錄》、《甌鉢羅室書畫過目考》、《眉雲山人集》（附墓誌）。生平載入《清朝書畫家錄》、《墨緣小識》、《嶺南畫徵錄》、《甌鉢羅室書畫過目考》、《石雲山人集·附墓誌》。

道光二十一年四月，吳榮光蒙恩放歸故里（佛山），常常聽見英國侵略軍與當地民衆的槍戰聲，此間恰恰又逢中英鴉片戰爭爆發。佛山距省城廣州僅六十餘里，故警報之聲，每日可聞。年屆七十高齡的吳榮光足疾未愈，日夜閉户不出，閑暇無聊，因取數十年做官所得書畫，以及以前曾經看見過的名畫法書並詳記款

識的，一一錄出，故名《辛丑銷夏記》。吳榮光爲鑒賞家阮元的高足，於鑒賞獨具慧眼，且嚴格謹慎，在考證經史故事及前賢舊聞上，與其師阮元所著《石渠隨筆》相埒。

《辛丑銷夏記》爲一部書畫著錄書，因作者是以自己的收藏品爲藍本的，加上時間較倉促，故規模不是很大，但作者治學態度謹嚴，所見贋迹一概不錄，記憶有尺楮清晰者，記之，記憶不清的，寧可闕如也不僥倖。至於蹟真而跋闕者，亦錄部份保留完好的。對於一圖有二本，真贋難辨者，作者雖然在凡例中申明不必刻舟求劍，但在收錄中，仍是十分謹慎的。由於作者編此書時，曾得睹孫承澤《庚子銷夏記》，故其體例基本沿用《庚子銷夏記》，不同的是，《庚子銷夏記》說論閑議多，借書畫以寓感慨，且不錄全文、題跋，該書則錄全文及題跋，有些全文雖錄，猶有冗多之感。如卷一《宋搨五字不損真定武蘭亭叙》錄《蘭亭叙》全文，似爲多餘。

《辛丑銷夏記》共五卷，卷首有長沙葉德輝「重刊辛丑銷夏記序」。凡例有五，從凡例中可以看出作者十分喜好《蘭亭序》，對陸機的《平復帖》不能收錄也深表遺憾；此外，凡例中突出提到孫承澤《庚子銷夏記》，並以此作爲比較，如凡例第五條「退谷銷夏記讜論閑議，多借書畫以寓感慨，且不錄全文題跋，未足傳信。余生當太平盛世，不過借林下餘閑以消永日，故概從江村其閑錄，拙詩跋亦江村例也。」凡例後爲作者自序，主要述其在怎樣的條件下編輯該書的，作者時年爲六十九歲。自序後爲目錄。卷一自《宋搨五字不損真定武蘭亭叙卷》至宋米芾《天衣禪師碑真迹卷》，共二十四件；卷二自米芾《多景樓詩册》至金任君謀《韓文公秋懷詩卷》，共二十五件；卷三自趙孟頫《過秦論卷》至虞集《劉垓神道碑卷》，共二十件；卷四自錢選《郵亭一曲圖》至明人畫集册，共三十四件；卷五自明太祖墨教册至明黄石齋《松石圖》，共四十四件，其中不少作品爲傳世

珍品。

由於《辛丑銷夏記》也是書畫著錄書，故其體例與一般的書畫著錄書大體相似。只不過它是將書畫相埒，不像有些著錄書書畫分例。同其他二部「銷夏記」類似，《辛丑銷夏記》對作品的質地、尺寸、收藏印章、後人題跋等，一一錄出，印章還以原形復錄。下面試舉二例。

宋米元章虹縣詩紙本，三十七行，

失記尺寸。

原文略。後人題跋略。

又

宋夏珪長江萬里圖卷覃溪書籤，絹本，高九寸五分，長二丈三尺二寸二分，左方下角有「貞伯父印」……

後人題跋略。

從上述二例來看，本書意在實在地記錄書畫的文字資料，這同《大觀錄》、《墨緣彙觀》等表面上看起來不同，與《珊瑚網》、《穰梨館過眼錄》相類。此外，本書在許多作品後常常可以看到《庚子銷夏記》的作者孫承澤、《江村銷夏錄》的作者高士奇的跋，以及吳氏的自跋，而絕大多數作品後均有吳氏的自跋。吳氏的跋一般敘述該作品的來龍去脈，對該作品的具體描繪，及評論、比較等，涉及範圍較廣，具有一定的價值。如卷五跋明《梁仲玉詩》「梁元柱字仲玉，廣東順德人，天啓壬戌進士。」「元柱削籍後，隱粵秀山，每花晨月夕，飲酒賦詩，醉則縱筆作畫，無不精絕，人爭寶之。」又卷五跋沈周《吳中山水卷》，「畫吳中山水，自山塘至太湖，縣延九十里，逐段細寫。後有人長歌披圖諦審。一重一掩，名山勝蹟，如在目前，非氣吞雲夢筆搖五嶽。不能具

此胸襟即不能具此筆力。」從某種意義上講，這種跋實質上又補充了純客觀資料的不足，更接近《大觀錄》、《墨緣彙觀》一類。

《辛丑銷夏記》的體例雖說是仿高士奇《江村銷夏記》，但其「考證精博，不空談賞鑒」（《惜味道齋文集》），「而精審過之。所附跋語考證，至爲確當。偶附題詠，亦無泛詞，可謂青出於藍矣。」（余紹宋《書畫書錄解題》）（孫國彬）

# 山南論畫

〔清〕王學浩

《山南論畫》，收入《墨林今話》時易名爲《山南老屋畫論》。一卷。清王學浩著。約成書於道光年間（一八二八——一八三一）。主要版本有《翠琅玕館叢書》本、《四銅鼓齋論畫集刻》本、《歷代論畫名著彙編》本。

王學浩（一七四五——一八三二），字孟養，號椒畦。江蘇崑山人。乾隆五十一（一七八六）年進士。爲人恬澹曠適，絕意干祿。好游歷，足迹遍及燕、秦、楚、粵。畫以山水爲主，學畫於李豫德，李豫德父親李憲爲王原祁外甥，故王學浩山水得王原祁正傳。結體精微，筆力蒼古。中年時涉及花卉草蟲，賦色極淡，自稱略得元人蒼古之趣。晚年則專用破筆，所作山水雄渾蒼老，脫盡窠臼，畫風尤有一變。又善書法，真、草、篆、隸

皆能而精，自成一家之風。在繪畫理論上宗文人畫之傳統，認爲「六法一道，只一寫字盡之。」頗爲後學稱是。著有《山南論畫》行世。

《山南論畫》共計八則。末有顏炳跋。其所論主要對象是山水畫。其中用筆、着色等論述亦可參用於花卉草蟲。以下逐條提要如下：

第一則論用筆、用墨。「作畫第一論筆墨。古人云：乾濕互用，粗細折中，筆之謂也。用筆有工處，有粗頭亂服處，至正鋒側鋒，各有家數。……用墨之法，忽乾忽濕，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸漬成處，有澹蕩虛無處，有沉浸濃鬱處，兼此五者，自然能具五色矣。凡畫，初起時須論筆，收拾時須論墨。古人所謂大膽落筆，細心收拾也。」此則所論最爲精到，亦最富經驗己見。

第二則，引王原祁之言，伸發「何是士大夫畫？曰：只一寫字盡之」。以爲畫需如字，要寫而不能描，「一人描畫，便爲俗工矣」。

第三則，對張浦山、董其昌、王原祁論畫之說再加發揮。如「凡畫須毛」、「畫須四面生來」，「不師古如夜行無燭」等。

第四則，論畫石法。認爲「方者用折，圓者用鈎，順其勢也」。又論設色法，以爲設色在於補筆墨之不足而已。

第五則，論點苔，指出「點苔最難」。認爲點苔的筆法應是「須從空中墜下，絕去筆迹」。尤以王蒙《江山漁父圖》爲範本。

第六則，認爲「畫以造化爲師」和「畫當爲山水傳神」乃山水畫之至境，尤難抵達。明代各家及「元四家」，

「亦只是筆精墨妙，未能爲山水傳神。余家所藏北苑《平湖垂釣圖》庶幾近之」。

第七則，論青綠山水。王翬曾說「靜悟三十年，始盡其妙」。王學浩以爲「此爲深於甘苦之言」。但與李昭道、王詵相比，王翬則「猶遜一籌」。「蓋小李之青綠，作千年計，晉卿亦可六七百年，若石谷，可三四百年，此其別也。」

第八則，論没骨畫法。指出：「没骨法始於唐楊升，董文敏常效其《峒關蒲雪圖卷》。余病其少古意，後於毗陵華氏見其《雪中待渡圖》，真是匪夷所思。文敏所仿，特用其畫法耳。乃是文敏本色，非楊升後塵也」。

《山南論畫》雖僅八則，但由於作者本人爲清中葉以後的一代山水名家，又是「婁東派」的中堅人物之一，因而，所論皆既有傳統淵源，又多有創作的體悟。故具有一定理論價值與參考意義。（江　宏、邵琦）

# 墨林今話

〔清〕蔣寶齡

《墨林今話》，十八卷。清蔣寶齡著。另附有其子蔣莅生所著《續編》一卷。成書於清道光二十二年（一八四二）。主要版本有：咸豐二年計光炘本、同治十年映雪草廬本、一九二〇年掃葉山房本、一九二三年十

月中華書局聚珍版仿宋精刻本。

蔣寶齡（一七八一——一八四〇），字子延，號霞竹，少字有筠，別號琴東逸史，江蘇省昭文縣（今江蘇常熟）人。清代著名書畫家和美術史家。出身貧寒，初受業於徐涵。二十五歲開始離鄉背井，浪迹於蘇州、湖州、杭州、嘉興、上海一帶，靠賣畫爲生，交結了范璣、錢杜、改琦、王學浩、湯貽芬、戴熙、費丹旭等一批當時著名的文人和畫家。道光十九年（一八三九），在上海創立「小蓬萊畫會」。楊逸《海上墨林》說他「工書善畫山水，詩才清逸，有三絕之稱」。彭蘊燦《歷代畫史彙傳》評他所作的山水「秀潤閑雅，初得文氏（文徵明）真諦，繼則追宗董、巨（董源、巨然）。」邵松年《虞山畫志續編》也說他「工詩善山水，高逸澹遠，有不盡之致。」他的畫迹現留存甚少，行世著作有《琴東野屋詩集》十二卷和《墨林今話》十八卷。據丁祖蔭《重修常昭合志藝文志》和吳翌鳳《印須集》記載，他尚有《霜葉簃詩稿》、《小紅雪樓詩》等集，惜均已散佚。生平事迹見程庭鷺《練水畫徵錄》。

《墨林今話》的成書年代，據清代著名人物畫家改琦爲該書所作的《書後》來推斷，爲道光二年（一八二二），這一年蔣寶齡四十二歲。但由於蔣寶齡生前清貧，無法付梓，直到他逝世後的第二年，即道光二十二年（一八四二），才由其長子蔣莅生把已由友人梓行的《墨林今話》前五卷和未刊的十三卷原稿送交湯貽芬，請他設法付梓；到咸豐二年（一八五二），友人計光炘表示願意承擔刊書經費，《墨林今話》十八卷才得以與蔣莅生所撰的《續編》一卷一起刊行。蔣莅生，字仲籬，在畫藝方面能承家學。據竇鎮《國朝書畫家筆錄》說他：「山水多古致，亦工寫生」。蔣寶齡在世時先後爲《墨林今話》作《書後》的有改琦、張鑒、徐熊、齊彥槐，該書於道光二十二年（一八四二）付梓時爲它作《序》、《跋》、《題詞》或《書後》的有湯貽芬、彭蘊章、包世臣、严保庸、

程庭鷺、戴熙等。

《墨林今話》爲中國畫史傳著作，記述了從乾隆中期到嘉慶、道光、咸豐年間共一千二百八十六位畫家。這些人中有不少是蔣氏父子所熟識的江浙兩省人，其中有已故的名家和前輩，也有蔣氏父子的師友和門人弟子，另外還記述了一些婦女畫家、方士和道士，爲他們各立小傳。從書中所論述畫家的時代來看，成書在《墨林今話》之前的張庚的《國朝畫徵錄》，所記爲明末清初到乾隆中期的畫家，而《墨林今話》所記爲乾隆中期至咸豐年間的畫家，兩書在記述畫家的年代上是大致銜接的；而從兩書的體例比較來看，《國朝畫徵錄》的論述偏於史傳性質，《墨林今話》則不以時代先後爲序，運用了回憶、隨感、斷想和散記等文藝手法，似在作隨心所欲、饒有風趣的雜談閑話；除叙畫藝外，還涉及書法、詩文、金石、篆刻、著述以及游踪、交往、癖好等，並採輯了不少畫家的詩作。《墨林今話》的文筆清雅秀麗，它與馮金伯的《墨香居畫識》、張鳴珂的《寒松閣談藝瑣錄》一樣，開創了一種把美術批評寫得象「詩話」的新形式。

清代在繪畫上創新與守舊兩種美學觀念的爭斗異常激烈，這種矛盾，當然也會在蔣寶齡的《墨林今話》中反映出來。由於蔣寶齡身處封建社會日趨没落的時代，自身也不自覺地有着受壓抑而要求個性解放的思想，因而他對勃興於乾隆時期、與「四王」正統的模古畫風相抗衡的「揚州八怪」的藝術，不但不貶低，反而予以贊揚。如他認爲「板橋道人(鄭燮)……詩詞書畫皆曠世獨立，自成一家」，「巢林(汪士慎)山水梅花則不食人間烟火，清妙獨絶」，「復堂(李鱓)花卉宗林良，縱横馳騁，不拘繩墨而多得天趣」，「高西園(高鳳翰)……畫山水縱逸不拘於法，純以氣勝」，「華嵒……畫山水人物花鳥草蟲皆能脱去時蹊，力追古法，不求妍媚，別具風神。」……這些評論，反映了作者具有創新精神和進步性的美學觀念。但在另一方面，傳統守舊思想的

局限性在蔣寶齡身上畢竟無法清除干淨，在《墨林今話》中，也有相當多的篇幅，反映出作者崇奉擬古模古的美學觀念，如他對拘泥於「四王」的山水畫家董邦達也十分推崇。另外，《墨林今話》誠如近人余紹宋在《書畫書錄解題》中所評，「以之徵乾、嘉、道、咸四朝畫家，固爲絶好資料，惜其所收稍濫，又多屬江、浙兩省人，而於他省人不免遺漏。」

《墨林今話》首次成書是計光炘的刊本，同治十年（一八七一），映雪草廬又將此書重刊。重刊時，誤將卷首戴熙《序》所署「咸豐二年壬子九月下旬」改爲「同治十年辛未九月」，這與戴熙逝世於咸豐十年（一八六〇）相矛盾。顧家相在《勳堂讀書記》中對此指摘道：「殊可笑，不知坊賈如何致誤也。」一九二〇年掃葉山房出《墨林今話》石印本，亦誤將戴《序》署爲「同治十年」，至一九二三年十月中華書局出《墨林今話》聚珍版仿宋精印本，才糾正戴《序》，仍署爲「咸豐十年」。

歷來著錄《墨林今話》的著作，除顧家相《勳堂讀書記》以外，尚有丁祖蔭《重修常昭合志藝文志》、余紹宋《書畫書錄解題》、吳辟疆《有美草堂畫學書目》、丁福保周雲青《四部總錄藝術編》、溫肇桐《歷代中國畫學著述錄目》、俞劍華《中國繪畫史》等。（舒士俊）

# 練水畫徵錄

〔清〕程庭鷺

《練水畫徵錄》，四卷。清程庭鷺輯。輯錄嘉定書畫篆刻家傳記資料而成，因縣治有練祁塘，故名「練水」。成於清道光二十九年（一八四九），一九三九年其甥孫黃世祚增易資料，附校補二卷，刊行傳世。

程庭鷺（一七九六——一八五八），初名振鷺，字蘊真，又字問初，號綠卿，改名庭鷺，字序伯（一作垿伯），號蘅鄉。公之翻、紅蘅生、因香庵主、忘牧學人、懷慵子、鶴槎山民皆其自號，晚又號庵、亦號夢庵。嘉定（今屬上海）諸生。早歲問業於陳文述，留吳門甚久。工詞章，兼擅丹青、篆刻。畫山水得錢杜指授，畫風近李流芳。有《以恬養智齋集》、《紅蘅詞》、《練水畫徵錄》、《篁庵畫麈》、《多暇錄》、《小松圓閣雜著》、《小松圓閣印存》等。生平載於《夢盦居士自編年譜》、《墨林今話》、《蜨隱園書畫雜綴》、《桐陰論畫》、《廣印人傳》、《清畫家詩史》、《吳門畫史》等書。

《練水畫徵錄》是程庭鷺輯錄的有關嘉定畫家生平事迹的著作。錢杜在序中說：此書是專補《邑志》所缺而又參之紀畫諸書而成。

此書分爲四部分。第一部分收錄元三人，明十八人，清五十人。第二部分收錄閨秀，明一人，清四人。第

三部分收錄方外，宋一人、明二人，清六人。第四部分收錄流寓，元二人，明五人，清十八人。書中資料來自於《南翔志》、《吳中人物志》、《清河書畫舫》、《壯觀錄》等書，有按語，亦補述所錄之人詩文書畫，無甚見解，間有考證。

《練水畫徵錄》有續目、補錄、附錄、餘錄等。其中「續目」收錄元一人、明五十人。另有流寓部分。明一人、清九人，補錄方外四人。多錄所聞見者，亦有從他書中輯來，如《畫雅》和《墨林今語》等。補錄五十二人。凡《練水畫徵錄》中所未列而《畫雅》中有的皆輯出於此。附錄十九人。收錄的是寶山與嘉定分邑後歸人嘉定的王翹等人。餘錄有二，第一部分錄十三人，皆以書名者。餘錄第二部分爲篆刻者八人。

黃世祚在民國二十六年通過考證校對又補編出《練水畫徵錄校補》共有兩部分，第一部分收錄有明二人，清二十六人，「流寓」者明一人，清三人。第二部分收錄有明二人，清十九人。（童一鳴）

# 書畫鑒影

〔清〕李佐賢

《書畫鑒影》，二十四卷。清李佐賢編。有同治辛未（一八七一）原刻本。

李佐賢（一八〇七——一八七六），字仲敏，號竹朋，石泉貽儁，山東利津人。道光八年（一八二八）舉人，

道光十五年(一八三五)進士，官汀州知府。嗜古精鑒，能畫竹。著《古泉彙》、《武寧詩鈔》、《石泉書屋類稿詩抄》。生平載入《清畫家史詩》。

此書爲書畫著錄書，仿高士奇《江村銷夏錄》體例，收錄其自身四十餘年之藏品及所見書畫，起王羲之《感懷帖》、至乾隆朝爲止。在擇選書畫作品中，作者謹守二原則：一、宋元以前名迹日見稀少，故只要是真品，必錄，即使別的書畫譜已錄，「不妨重載」；二、本朝書畫以佳者入選。本書所錄書畫作品有部分是鈔自《愛吾廬書畫記》。

是書卷首爲作者手書自題，次爲凡例，凡例共十五則，提書之要義，較爲周詳。凡例後爲目錄，目錄分三類：一、卷，二、册，三、軸。凡屏幅橫幀俱附於軸，名類中以朝代先後排例。書中正文先標品名，隔行依作者之掌握資料，或錄前額款識、何人題識、印章等，如卷一王右軍《感懷帖卷》，「覽卿所進羲之感懷一劄，運筆神妙，超軼不群，勅卿等審定，重裝藏之內庫，永爲千古式型。貞觀十三年九月七日。宏文殿勅。」下用小字另書「行書十行」四字。隔行錄印章。「額前」下二小字「朱文」，印章爲「貞觀」，下注小字「長方璽」，下同，「口口御寶」「方璽」、「退密」「壺盧印」、「信公監定珍藏」「長圓形」，等，後方錄帖之質地、尺寸、字徑和帖之本文，帖中鈐章收錄甚詳，帖後跋文俱錄；或在品名後先錄質地、尺寸，長短失記者，不錄；次之墨筆設色、工細寫意、布景；書之本文、畫之本題再次之。如閻立本《歷代帝王圖卷》「絹本，尺寸失記，濃著色兼工帶寫，共十三幅。人高尺餘。漢文帝、晉武帝、後周武帝形差，大陳文帝、陳廢帝差小，漢昭文帝、陳宣帝、文帝、廢帝，後主、隋文帝、煬帝貌甚文。餘多威猛，衣飾各異。侍從較小，多元冠緋衣，或朱衣素裳，各幅皆有標題而無款。此卷於舊失記載，茲從《愛吾廬書畫記》節錄。」後詳每帝王的服飾、形態，及後人之跋。題跋根據具體情況收

錄，題跋太繁或時代較近者，則視題跋內容進行删減，元以前的題跋均載。

《書畫鑒影》收錄歷代書畫作作品較之《墨緣彙觀》之精，要稍遜一籌，但書中不乏精品。如卷一（卷類）閻立本《歷代帝王圖》、懷素《小草千字文》、《苦筍帖》、楊凝式《神仙起居法》，卷二蔡襄《謝御賜詩》、黃庭堅《伏波神祠詩》、趙伯駒《漢高祖人關圖》，卷三夏圭《長江萬里圖》，卷四趙孟頫《吳興賦》、《與倪商十蘭竹合璧》、《千字文》，卷五王蒙《天香深處圖》，卷十三（册類）趙孟頫《道德經》、鮮于樞《御史箴》等等，不一一舉例，均爲傳世珍品，至今被世界各大博物館收藏。

《書畫鑒影》是一部典型的著錄書，它不同於吳其貞《書畫記》，不抄本文和題跋，亦不同於安岐《墨緣彙觀》摘錄記載並加以評論、以及《江村銷夏記》、《辛丑銷夏記》等。《書畫鑒影》的體例同汪砢玉《珊瑚網》、卞永譽《式古堂書畫彙考》基本一致，祇是《式古堂書畫彙考》分爲書、畫二部，《珊瑚網》分爲法書名畫二部。它們的共同點在於條例明確，讀者可以通過凡例了解編纂者的思想，從目錄中可以知道書中所收作品，而書中所提供的詳盡的資料，則爲我們未睹法書、名畫者提供了一個比較完整的感性認識，因此，該書是一部書畫研究者必備的工具書。（孫國彬）

# 嶽雪樓書畫錄

〔清〕孔廣鏞、孔廣陶

《嶽雪樓書畫錄》，五卷。清孔廣鏞、孔廣陶撰。成書於清咸豐十一年（一八六一），主要版本有：咸豐辛酉家刊本，清光緒十五年南海孔氏三十有三萬卷堂刻本等。

孔廣鏞，號懷民，孔廣陶，字鴻昌，號少唐，又號少唐居士，廣東南海（廣州）人。清咸豐、同治（一八五一——一八七四）間人。孔子七十代孫。其父熾庭，官編脩，嗜好書畫，收藏頗夥。孔氏兄弟篤守父業，遇好書畫，不惜重金購置，故家中收藏比乃父時增數倍，遂將家藏著錄彙編成書。生平收入《明清畫家印鑒》、《嶽雪樓書畫錄·陳其錕序》。

本書爲書畫著錄書，所錄書畫均出自於家藏。體例參照孫承澤《庚子銷夏記》和高士奇《江村銷夏錄》，所錄書畫作品也較精，如卷一唐吳道子《送子天王圖卷》、五代貫休《羅漢像軸》，卷二北宋文與可《倒垂竹軸》、南宋張即之《楷書佛遺教經真蹟卷》，卷三元趙孟頫《行書望江南洋土詞十二首真蹟卷》、元倪雲林《樹石遠岫圖軸》、元方從義《雲林鍾秀圖卷》，卷四明文徵明《書畫赤壁圖賦卷》、明唐寅《秋風紈扇圖軸》、明董其昌《秋興八景畫册》，卷五明祝允明《楷書前後出師表真迹卷》、明陳道復《古木寒鴉圖軸》等，均爲傳世真

迹，而且品位也高。書記質地、幅式、尺寸、收藏印章，正文後小字錄後人題跋及收藏印章；畫錄質地、幅式、尺寸、收藏印章，並記錄畫面內容和評論，收藏印章亦一一以其形狀列出，印章後收錄歷代題跋，有些作品後還附上作者自己的題跋。該書共五卷，卷一自唐貞觀人書藏經墨迹册至北宋李公麟《松竹梨梅後卷》，共十六件；卷二自北宋范寬《寒江釣雪圖》、黃庭堅詩迹合卷至宋元翰墨精册，共二十五件；卷三自宋元七家名畫大觀册至元人《竹雀雙鳧軸》，共四十件；卷四自明沈周《保儒堂圖卷》至明黃石齋《松石卷》，共三十八件；卷五自明陳洪綬《生魯居士四樂圖卷》至名人妙繪英華二册，共二十件，合計一百三十九件。書前有咸豐辛酉（一八六一）陳其錕作的叙，其內容主要是述作者孔廣陶兄弟游藝書畫，「獨具精心妙識」，以及如何將家中所藏書畫編輯成書的。陳叙後有作者同里黎兆棠作的叙，黎叙提及該書的體例「仿孫退谷、高江村銷夏之體，以著此錄。」叙後爲「目錄」，「目錄」即是正文。

該書正文用二種字體排例，除作品名稱、書法原文外，其餘內容一律用小字排。下面選書、畫作品各一件，分別叙述。

卷一唐吳道子《送子天王圖卷》（又名《釋迦降生圖卷》、現藏日本大阪市立美術館），此圖據孔廣陶於卷後跋曰：「咸豐八年（一八五八）仲夏借留十日於江西園，晨夕敬閱，書此以歸之。」據此，該件作品未被孔氏收藏，但在家中「晨夕敬閱」有十日之久，應該有相當的體悟和記錄了，如：

（該圖）白麻紙本，高一尺一寸四分，長一丈七寸六分，凡四接，水墨畫，不著款。幅中寫天人十有五，莊嚴者二，猙獰者九，天女四，異獸一，大小惡耶七，其三首六臂四足者，變化莫測。中間操旂旛劍戟鑪瓶筆硯諸具，一一古雅。淨飯王抱釋迦文佛，摩耶夫人與宮監後立，前有天神跪接狀，神氣生動，

畫迹如新。

其後爲歷代收藏印章，印章的形狀與原迹的形狀相似，且位置亦相類，與現藏日本大阪市立美術館原迹影印本相比，可視之爲孔氏所錄，即爲此本。印章後爲歷代題跋，其中，孔廣陶即題有二跋，前跋述吳道子生平、繪畫藝術及該圖流傳情況，後跋則分析該圖的藝術成就，二跋合一，可謂是一則完備的跋。

又，卷一唐法藏國師真迹卷，紙本，高一尺一寸一分，長二尺一寸七分，行書二十一行，計三百一十字。對這件作品，作者記述得十分細致，卷中漫漶破損之字，作者都一一記錄在原文中，如「增」字，後用小字注有「增字微損」字樣，像這樣的字樣，僅該卷就注有十八處。正文後即爲歷代題跋，計有元劉基、高明、黃溍、貢師泰、程文、楊翮、迺賢、宇文公諒、陳適言、陳世昌、明錢宰、危素、清吳榮光、朱昌頤、孔廣陶十六人計十六跋，其中有清成親王的題簽。跋的內容繁複，有贊頌書者品格的，有誇譽書者藝術的，等等。資料翔實，可供美術史論者探源追本，考察該作品的來龍去脈及前人的評論予充分的文獻資料。

作爲一部書畫著錄書，它的價值在於：（一）書中所錄作品幾乎都是編輯者所有，而且，有相當一部精品流傳至今，這就爲該書的真實性和可靠性提供了憑證，（二）該書資料工作做得比較仔細，有記有評，不僅有前人的所有題跋和印章，而且每件作品後均有作者自己撰寫的題跋，這種形式在著錄書中爲數不多。

（孫國彬）

# 桐蔭論畫

〔清〕 秦祖永

《桐蔭論畫》，又名《繪事津梁》，初編三卷，二編二卷，三編一卷，現定爲一卷。清秦祖永著。成書於同治三年（一八六四）。版本有：《翠琅玕館叢書》本（題名爲《繪事津梁》），《畫學心印》附刻本，《美術叢書》本，《歷代論畫名著彙編》本。

秦祖永（一八二五——一八八四），字逸芬，號楞烟外史，金匱（今江蘇無錫）諸生，官廣東碧甲場鹽大使。工詩古文辭，亦善書法，尤對繪畫深有研究，創作以山水爲主，畫宗清初王時敏，筆墨超脱，氣味淳厚。在畫學理論上主張「理」「氣」兼備，以爲「畫中靜氣最難。」同時主張畫須「師古」。著有《畫學心印》、《桐蔭畫訣》等。生平事迹見載於《近代六十名家畫傳》等。

《桐蔭論畫》系一部繪畫品鑒評第專著，全書原分三集，每集各收有畫家一百二十人，全書共收入畫家三百六十家。就作者所見畫家的作品詳加品評，並分列「逸、神、妙、能」四品裁第。每一畫家之下列各個簡要的小傳或生平。

三百六十家中，列逸品者有二百三十八家；列入神品者有四十二家；列入妙品者有九家；列入能品者有

八十家。初編前有秦湘業、馬履泰等三家序言和張之萬的贈言。還有何基祺的跋文，李銘山等人的題詞，秦炳文繪圖題記。二編前有秦湘業序及光緒六年(一八八〇)自序。

以「逸」「神」「妙」「能」品評繪畫，源於唐朱景玄，到宋黃休復始定其序次。歷來以逸品爲最上，間或也有論者將逸品作爲品第中之別出者而另立，其次是神品，再次是妙品和能品。因而在秦祖永之前的歷代品第中，逸品所占的比例爲最少，漸次增多。秦祖永的品第卻不然，以逸品爲最多，以妙品爲最少。

由於秦祖永在使用「逸、神、妙、能」的品第標準時，沒有分別加以伸說界定，因此，若依據朱景玄、黃休復等前人對此四品的論說，那么，秦祖永似有大翻前人陳案的嫌疑，又因其缺乏言之有據，論之成理的自伸己說，因而，不能讓後世折服，總之，後世對秦祖永的品第之法頗有爭議，但作爲一家之說，讀者自可見智見仁。

《桐蔭論畫》以「南宗」爲畫之正宗，並列董其昌、王時敏、王鑒、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平、吳偉業、鄒之麟、陳洪綬、楊文聰、髡殘、道濟等十六人爲大家，餘俱爲名家。從中可見出他的繪畫史觀。由於《桐蔭論畫》所收畫家頗豐，又繫有小傳、生平，並以畫迹爲據而作有品評，因而，此書爲畫史研究者所不能忽視。同時，在書後又附有畫訣，因此，對後世習畫者亦爲重要文獻參考。

在畫論上，《桐蔭論畫》要求以真筆墨爲山水傳神，「畫境當如春雲浮空，流水行地，皆出自然，乃爲真筆墨，方能爲山水傳神。」認爲畫中靜氣最難求得，「畫中靜氣最難，骨法顯露則不靜，筆意躁動則不靜，全要脫盡縱橫習氣，無半點暄熱態，自有一種融和閑逸之趣，浮動邱壑間，正非可以躁心從事也。畫中理氣二字，最須參透。有理方可與言氣，有氣無理，非真氣也。有理無氣，非真理也。理與氣會，理與情謀，理與事符，理

與性現，方能擯落筌蹄，都成妙境。」

在繪畫的研習上，秦祖永主張從古人作品的臨摹入手，先博覽後專宗，然後才能另出心眼，不爲古法所拘。「作畫須要師古人，博覽諸家，然後專宗一、二家，臨摹觀玩，熟習久之，自能另出手眼，不爲前人蹊徑所拘。古人意在筆先之妙，學者從有筆墨處求法度，從無筆墨處求神理，更從無筆墨處參法度，從有筆有墨處參神理，庶幾擬議神明，進乎技矣。」又如：「麓臺云：不師古如夜行無燭，便無人路，故學必以臨古爲先。」又云：「臨畫不如看畫。最爲篤論。臨畫往往拘局形迹，不能灑脫，看畫凡愜心之處，熟於胸中，自能運於腕下，久之自與古人相吻合」。博學古人之長，具體有如「博大沉雄如石田翁，須學其氣魄；古秀峭勁如唐子畏，須學其骨力；筆墨超逸如董文敏，須學其秀潤」等。

其他諸如用筆、用墨、山石林木、位置構圖等具體法度也有一一提示，或借古賢畫格參以發明。所論亦多爲巨眼獨見。

上述有關秦祖永的繪畫理論和主張對於進一步了解他的品第標準不無益處，或者也可以看作是對秦祖永關於品第標準論述不詳的一種彌補。

《桐蔭畫論》盡管是一部品鑒專著，但因其對清一代畫家的收錄頗爲詳盡，因而，其史料價值遠勝於他的品第分類。同時，他對畫家的具體品評，也勝於他的四品劃分。如對凌必正、魏之克、顧藹吉、王雲、顧文淵、唐俊、姜恭壽等人都有程度不同的流弊指摘，可見出他的品評眼力；同時，卻又因爲他將上述諸位列人「逸品」之中，而爲後人所大不解。又如「妙品」下的焦秉貞、改琦、費丹旭等九人，從數量上看不僅是四品最少的，因而似「妙品」反勝「逸品」、「神品」的嫌疑。凡此種種含糊、矛盾乃至自相錯舛之處，後人多有指出，讀

者亦需自加判斷，方不誤人他人之蹊徑。（邵　琦）

# 夢幻居畫學簡明

〔清〕鄭　績

《夢幻居畫學簡明》五卷。清鄭績著。成書於同治五年（一八六六）。主要版本有：周養庵藏鈔本，藝林月刊本，《畫論叢刊》本。

鄭績（生卒年不詳），字紀常。廣東新會人。善畫人物、山水，能詩知醫。寓於廣東秀山之麓，建「夢香園」。於畫學主張：畫山水、人物、花卉、禽蟲皆需「能於形似中得筋力，於筋力中傳精神」又「不徒寫其貌，並要肖其品」。著有《夢幻居畫學簡明》存世。

《夢幻居畫學簡明》爲一部畫學作法類專著。分爲山水、人物、花卉、翎毛、獸畜五卷。書前有編著例凡四條。自稱「是書每卷先著總論，絜其大綱，即述古以證，其餘所論，俱由心學發揮，或因前人詞意未達，或因時習趨向傳訛，翻覆詳明之，俾學者一目了然，故名曰：畫學簡明。文法不尚詞華，惟簡要淺白，便於記誦。」此書原專爲山水、人物而作，但考慮到「有志學畫者，欲求法備」而不得不附論花卉、翎毛、獸畜三卷之論。此書意要在「詳立規矩，使學者有階可升。」因爲「神明變化，出乎規矩之外，而仍不離乎規矩之中。」

卷一爲山水。計有山水總論，述古、論形、論意、論筆、論墨、論景、論意、論皴、論樹、論泉、論界尺、論設色、論點苔、論遠山、論題款、論圖章十七則，共一百十一條。爲全書最詳致宏富之卷。鄭績認爲：畫雖爲小技，實亦心性之學。「學山水固當體認家法，而形像尤須考究」，「蓋畫必先審夫石與山與樹之形」，「然後別之以家法皴法究之於筆，運之於氣」，由是「可隨手而（四時之意）生腕下矣」。因而「寫山石，必多游大山，搜尋生石，按形求法，觸會心，庶識古人立法不苟，便更毋拘法失形。」

形像既熟，則當求之以筆墨。指出「用筆不貴動指，以運腕引氣」，「作書固然，作畫亦然也」。「用筆以中鋒沉著爲貴」，「山水用筆，最忌平勻。」「用筆之道，各有家法」，「其變體不一，而約言之止有二，曰勾勒，曰皴擦。勾勒用筆腕力提起，筆筆見骨，其性主剛，故筆多折斷，歸北派；皴擦用筆腕力沉墜，筆筆有筋，其性主柔，筆多長韌，歸南派。」又皴法中「如披麻、雲頭多主筋，馬牙、亂柴多主骨；而披麻、雲頭亦有主骨者，馬牙、亂柴亦有主筋者，餘可類推，皆不能固執一定。總由用筆剛柔，隨意生變，欲筋則筋，愛骨則骨耳。」關於用墨，認爲「山水用墨，層次不能執一。須看某家法與用意深淺厚薄，隨類而施。蓋有先淺後濃，又加焦墨擦以取妥帖者；有先濃後淡，再暈水墨以取濕潤者；有濃淡寫成，略加醒擦以取明淨者；有一氣分濃淡墨寫成，不復擦染以取簡古者；有由淡加濃，或焦或濕，連皴數層而取深厚者；有重疊焦擦，以取秋蒼者；有純用淡墨，而取雅逸者。古人云：能於墨中想法，於法亦思過半矣。」更有對傳爲披麻、雲頭、折帶、斧劈、解索等十六家皴法和點苔以及設色的一一詳論。

由於鄭績以形似爲繪畫規矩法度的基點，因此，在其爲山水詳立規矩時，還特別對樹木、景置、泉水及遠山等畫法亦分別詳述。如「寫某皴山，要配以某樹，此以筆法言，非以樹名論，如寫松，某松針葉落筆處尾

尖，而結蒂心處大者，此宜用披麻、雲頭、牛毛等山，若落筆處重大，而聚蒂處反尖小者，此宜配斧劈，馬牙等石。……即此類推，其樹皴紋繁簡，看山石之皴筆疏密，此一定法耳，千古不易也。」又如「石爲山之骨，泉爲山之血。無骨則柔不能立，無血則枯不得生。故古人畫家，甚爲審顧，或高垂高疊數層；或雲鎖中斷；或谷口分流，隨山形石勢，即離隱現之間，俱有深意。五日一水，非虛語也」。此外對點苔、題款、圖章等亦作了論述。認爲「山水畫成設色後，則點苔之法最要講究」，但「點苔原爲蓋掩皴法之漫亂，既漫亂，又何須挖肉作瘡。」至於題款則要求與畫面的章法韻勢相配，又須與畫中用筆綫條相呼應。圖章大小亦可爲畫面增彩添趣。

卷二爲人物。計有人物總論、述古、論工筆、論意筆、論逸筆、論尺度、論點睛、論肖品八則二十六條。其中述古一則採自《宣和畫譜》與郭熙《論畫》。工筆一則對流雲法、折釵法、旋韭法、淡描法、釘頭鼠尾法等各家法筆特點進行了分析，指出「各體不同，必須考究，然後胸有成法」。人物的意筆「如草書，其流走雄壯，不難於有力，而難於靜定。」而所謂逸筆乃指「工意兩可也，蓋寫意應簡略，而此筆頗繁；寫工應幼致，而此筆頗粗，蓋意不太意，工不太工，合成一法，妙在半工半意之間，故名爲逸。」尺度一則論述人的軀體比例，和山水樓閣的比例關係。同時指出「生人之有神無神在於目，畫人之有神無神，亦在於目。」鄭績指出畫人物需「肖品」，即畫古人須「繪出古人平素性情品質」，「寫美人不貴工致嬌艷，貴在於淡雅清秀。」因爲繪畫「並非以描摹悅世爲能事，實借筆墨以寫胸中懷抱耳。」

卷三爲花卉。計有花卉總論、述古、論樹本、論草本、論藤本五則三十三條。總論中認爲：「寫花草不徒寫其嬌艷，要寫其骨氣。」花卉有木本、草本之不同，「當窮究物理，而參用筆法墨法，寫工寫意，各臻其妙。」樹本一則下有梅、桃、紅棉、玉蘭、紫荆、石榴、佛桑、紫微、木芙蓉、桂、木樨、山茶；草本一則中有牡丹、芍藥、

玫瑰、月季、薔薇、葵、玉簪、蘭、菊、水仙，藤本一則中有凌霄、紫藤、金銀花、吉祥草、天冬草等，對它們的花季、花形、枝干、葉芽以及品性，描繪要求分別作了闡述。如牡丹一條曰：「牡丹，花之富貴者也。正二月開花。紅、黃、紫、白、黑五色之中，又有深淺之別。而種類名目甚多，其瓣萼千層，花樣無所不有，鮮艷可愛。江南最盛。叢生。老干高數尺，逢春新枝與葉、蕊并發，葉莖上三歧五葉。畫法雙勾、沒骨、工、意皆宜，即全用水墨，一枝半朵，亦不失富貴氣象，仍爲善畫牡丹者，不徒多買胭脂而已。」

卷四爲翎毛。計有翎毛總論、述古、論山禽、論水禽四則十九條。畫翎毛與其他題材一樣，需明「造物生長自然之理，學畫胸羅造化，若不審明此理，背理豈能法哉。」因而「須平日多看生鳥，胸有成見，執筆乃得傳神也」。在具體畫法上指出：「寫翎毛落筆先寫嘴，從上腭兩筆之間點鼻，鼻後即圈留眼眶，次下生腭，描頭托腮，由腦後托筆，接寫背肩，加翼安尾，由腮接胸肚腿，其中細披簑翎，則用破筆，應點羽翼，則用濃墨，而翼之輾轉陰陽，又分濃淡，逐一寫完，然後添足，凡鳥皆卵生，故其身不離卵形，加添頭尾翅足而已。至於寫正面、側身，與飛鳴、宿食，回頭倒攀各勢。並分山禽水禽，長尾短尾，嘴尖嘴扁，腳高腳低，不一其類。」在山禽一則下，對鳳凰、孔雀、鷹、鴿鴿、雉、麻雀、燕、鵲、鷄；在水禽一則中對鶴、鵝、雁、鴨、鷗、鷺、翠鳥等畫法作了或詳或簡的論述。如「麻雀頷嘴皆黑，毛褐有斑，耳有白圈黑印，全身寫法，俱宜赭入墨。今人寫麻雀，頭背用赭不用墨，而寫翼幾筆，又用墨不用赭，一雀兩色，殊失麻雀之意。或辨之曰：乃是黃雀。不知黃雀毛色黃中帶綠。又宜於赭色，所謂習而不察也。故寫麻雀法，必先用墨筆寫成斑點，濃淡自然，俟墨乾，然後加赭墨染之，趁濕復加墨點斑紋爲是。豈有全身皆赭，獨翼翅用墨耶。宜於生雀細審察之」。

卷五爲獸畜（附鱗蟲）。計有獸畜總論、論獸畜、附論鱗蟲三則二十五條。在總論中說：「凡畫獸，故須

形色認真，不至畫虎類犬，又不徒繪其形似，必求其精神筋力，蓋精神完則意在，筋力勁則勢在。能於形似中得筋力，於筋力中傳精神，具有生氣，乃非死物。但獸畜其類頗多，不能盡寫，茲集可人畫圖，易於筆墨者，舉數種而論之耳」。他認可人畫的獸畜有：獅、虎、象、牛、馬、鹿、羊、狐、驢、駱駝、狗、貓。如論畫虎條曰：「虎爲山獸之君，狀如貓而大如牛。毛黃質而黑章，鋸牙鈎爪，四指不露甲，須健而尖，舌大如掌，滿生倒刺，項短鼻鼰，眼綠如燈，夜視則一目放光，一目看物，聲吼如雷，風從而生，百獸震恐。」……「伏則尾垂，昂立尾豎。先寫其形影，次用黑點斑，而後渲染赭黃，俟乾，加濃須點睛，以取威勢。」

附論鱗蟲一則就龍、蛟、鯉、魴、鱸、金魚、蟹、蝦、蝶、蜂、蜻蜓、螳螂、蟬的畫法加以論述。

從體例及各卷的份量上看，一如其自跋所云，「此書論山水編列首卷，而且於諸家筆墨皴法，翻覆詳言，不厭繁贅，誠以山水爲重，不敢輕易視之也。」其後數卷，「每種數語，絜其大要而總括之，以爲畫學成式，至其用筆用墨諸法，已備在山水論中，毋庸多增臆說矣，孰輕孰重，造化固有權衡，宜詳宜略，著書豈無準則？」

《夢幻居畫學簡明》作爲一部繪畫作法類的專著，繼承中國繪畫的傳統之說外，十分注重繪畫形似的重要性，這一特點與以後「嶺南畫派」出現在廣東或許不無歷史的淵源。（江　宏、邵　琦）

# 夢園書畫錄

〔清〕 方濬頤

《夢園書畫錄》，二十五卷。清方濬頤撰。成書於光緒元年（一八七五），主要版本有：清光緒三年定遠方氏成都刻本等。

方濬頤（一八一五——一八八九），字子箴，號夢園，安徽定遠人。道光二十四年（一八四四）進士，官至兩廣、兩淮鹽運使，擢四川按察使。善詩嗜古，精鑒賞。嘗宦游北京、廣東、廣西、揚州等地，收得法書名畫頗多，對金銀玉器、珊瑚翡翠等工藝美術品也十分傾心，常流連於北京古董肆、揚州書畫街，目力日高。遂囑湯敦之、許叔平仿高士奇《江村銷夏錄》體例，彙編成《夢園書畫錄》，並親自撰叙。生平事迹見《四部總錄·藝術編》、《夢園書畫錄·自叙》。

該書爲方濬頤歷年宦游時所得法書、名畫羅而致之，藏於自築之「夢園」，請其摹友桐城許奉恩、陽湖湯世厚仿高士奇《江村銷夏錄》體例編成。

該書爲書畫著錄書，卷一自梁張僧繇《掃象圖卷》至五代羅塞翁《兒樂圖》，計十件，卷二、三、四收錄宋人自畫院小品册至宋元名畫册，計三十五件，卷五、六、七收錄元人自趙孟頫《臨黃庭經卷》至釋海雲《秋雁

圖》，計四十四件，卷八至卷十五收錄明人自方孝孺《臨顏魯公麻姑仙壇記卷》至明賢詩社圖卷，計一百五十五件，卷十六至卷二十五收錄清人自成親王《臨絳帖卷》至《達摩渡海像》，計二百二十七件，共計四百七十一件。其中宋朱鋭《盤車圖》、趙子固《水仙卷》、元趙孟頫《臨黃庭經卷》、王振鵬《龍舟圖》、倪瓚《漁莊秋霽圖》、吳鎮《墨竹卷》等，均爲傳世真蹟。書前有作者光緒元年撰寫的「自序」，曰：「物無聚而不散之理，古人書畫聚于夢園者，未必不散於人間，及其未散之時，編纂成帙，使千百載後，知若者爲夢園所藏之書，若者爲夢園所藏之畫，斯書畫傳而夢園附以俱傳也。」說明作者編纂該書的目的是很明確的。自序後另有朱銘盤作的序。

該書以年代爲序，不分書畫，逐次排列，作品名稱單列一行，隔行低二個字記錄該件作品的質地、尺寸，以及對作品的客觀描述和鈐印，後面收錄歷代題跋及編纂者作的題跋。如卷二《宋董北苑群峰雪霽圖卷》：

絹本，宋尺高一尺三寸，闊一丈二尺二寸五分。首幅茅屋縱橫，柴扉半啓，童子闖門，遠山殘雪溶溶，煙樹暮雲縈迴一色，中幅陡壁下木橋三折，直通山凹，橋上一叟支筇，一童負襆以隨，坡平處樓閣層疊，古松千嶂，刹宇高峙，二客覓徑，松下山頂飛泉分瀉，村墟稠密，入後，雪消寒浦，漁罾傍舍，逸致獨絕。雖絹本黯黑，稍有剝蝕，而筆墨光芒，不可掩過，宜董文敏鑒定爲北苑所作寶而重之也。覆首鈐「古瓦研齋莅林審定」、「張佰起」、「阮懷珍藏」……。隔水綾上有「董北苑真迹神品其昌鑒定」十一字。

此外，還收錄了陳繼儒、董其昌、屠倬的題記。從上面引用的材料來看，《夢園書畫錄》的編者在客觀記錄方面是頗細緻的。又如卷三《宋蘇軾爲釋契順書歸去來辭卷》：

紙本，宋尺高一尺三寸，闊一丈四尺七寸，共六十八行，五百九十三字。四節。行楷。前用藏經紙

作複首，右角鈐「梁敬叔所藏名畫」長印，字前下角鈐「高士奇圖書記」一方，「別館」二字一方，……章本文字不盈寸，題款倍之，運筆神妙，考核精詳，已見王青城、梁茝林兩跋。

文後附王汝玉（青城）、梁章鉅（茝林）跋全文，接後有作者於同治戊辰（一八六八）題的七言古詩。需要說明的是，該書在收錄書蹟全文時往往是視內容而定的，有些書蹟收錄全文，如卷三《宋蔡忠惠墨蹟草書册》、《宋黃山谷書王、史二公墓誌銘稿卷》等，有的書蹟則不錄全文，如卷三《宋蘇軾爲釋契順書歸去來辭卷》、《宋黃山谷行書砥柱銘長卷》，這是因爲有些書蹟內容不傳於世或被收錄文集中，有些書蹟則傳於世且被收錄文集中，這樣，可以省略大量的無價值的文字內容，使得該書顯得精簡，不令人有繁複雜蕪之感。

儘管《夢園書畫錄》編排體例比較完整，記錄也比較詳備，但由於該書所錄作品絕大部分爲明清兩代的作品，且收錄的作品並不很精，因此，在使用的廣度上，不及《墨緣彙觀》、《大觀錄》、《式古堂書畫彙考》。但作爲一部書畫著錄書，它仍有比較完整的資料和可供參考性，因此，也是美術史研究者不容忽視的。（孫國彬）

# 過雲樓書畫記

〔清〕顧文彬

《過雲樓書畫記》，十卷。清顧文彬著。成書於清光緒八年壬午（一八八二）。有光緒八年刊本以及一九二七年刊本。一九九〇年江蘇古籍出版社《過雲樓書畫記、續記》本。

顧文彬（一八一一——一八九九），字子山，號艮盦居士，江蘇元和（今蘇州）人。道光二十一年（一八四一）進士。官至浙江寧紹臺道，於學無所不窺，工書法，尤工倚聲，精鑒賞，家富收藏。有《眉淥樓詞》、《過雲樓帖》行世。見《中國人名大辭典》及《中國美術詞典》。

顧家世代喜收藏，顧文彬之父「獲名賢一紙，恒數日驩。」至顧文彬，前欲娛其父，「後有以益吾世世子孫之學」，且又「吾欲娛志」，更喜收藏。晚年，在其子協助下，挑選其紙本、鑒定爲真迹者，分書法與繪畫兩類，再分唐宋元明清諸代，按其時代先後著錄考定成書。

顧家收藏頗多，《過雲樓書畫記》所書前四卷爲書法類，後六卷爲畫類，共收錄自藏書畫二百四十六件，內頗多傳世名作。俱爲紙本。凡絹本、石刻、宋克（緙）絲之綉、單條、扇面及閨閣之作皆未收，其例頗嚴。

樓名「過雲」來自蘇東坡的一句話：「譬之烟雲之過眼，百鳥之盛耳，豈不欣然接之，去而不復念也」。

（《蘇東坡集》前集卷三十二《寶繪堂記》），蘇東坡認爲不應該爲書畫而嘔心瀝血，應該像過眼烟雲一樣，看過就算了。「過雲」即過眼之烟雲。

《過雲樓書畫記》卷一著錄六朝時智永真草千字文卷一，唐人摹蘭亭卷等五，宋人范仲淹、蘇東坡、黃山谷、朱熹等人書迹九。卷二著錄元人趙孟頫、黃公望等人書迹九，卷三著錄元人楊維楨、雪菴和尚、釋師訓等書十和明初宋克書卷一。卷四著錄明人祝允明、唐寅、文徵明、董其昌等書卷劄册二十三。

顧文彬著錄的書迹與他人著錄者不同，不是僅僅記錄書法名稱內容、長寬、印章、題跋等，也不作過於繁瑣的考證，凡是其他書上能查到的內容而又與他要講的話無關者，一律不記。他只圍繞所要著錄的書迹，根據具體情況作具體地記錄。甚至記載他購得這些名迹時的經過。有時又是根據文獻上記載的某書畫名迹情況，然後再去尋找，得到時，一一查看，書迹上有多少字，多少行，真、草以及前自何字起，後有何人印等等，果然和記載相同。欣賞書迹之餘，同時著錄與此書有關的著名文獻，主要的流傳經過，其中更有很多生動的故事。對於書法家，一般不爲人知的內容也略作披露。並注明資料來源。對於收藏家，根據書迹上的收藏印，考察其姓氏字號、籍貫以及作簡略的介紹，也指出資料來源以及哪些文獻上作過更詳細的記載。有的書迹，他也直接著錄其字的行數、字數，用什么紙，上鈐哪些印，後有哪些人的題跋，然後對照古代著錄加以核實，同時把文獻上記錄的內容擇要著錄並發表自己的看法，其中也糾正了不少古人的錯誤。給後世做學問的人不少啓發和便利。

顧文彬的著錄文章帶有一定的研究性。某些內容反映當時哪些情況，如「猶見當時貲財雄鄉里情形……」著者也都及時提示。有些疑問，著者也加以揭示，以俟知者，如「考《漫稿》又有《虞屋墓誌》，亦云葬虞

山西麓小澗，未知真迹尚在人間否？」

一般收藏家對自己收藏的文物，最忌説是僞迹，但顧氏則以求實態度，正確對待。如《元賢手迹册》中，凡七家。其首有松雪翁書《回仙觀贊》，審是僞迹，去之。」爲了證實「潛夫」是明錢塘陳振祖，而不是宋末元初之周草窗，又於著錄後附上周草窗年譜。用心可謂良苦。

卷五畫類，著錄唐吳道玄《水墨維摩像軸》一，五代釋巨然《海野圖卷》一，宋李龍眠《醉休圖卷》一，宋米元暉《瀟湘奇觀卷》一，夏圭《烟江疊嶂圖卷》一，劉松年《蓬萊仙居圖卷》一，揚補之《四清圖卷》（按即今藏北京故宮博物院之《四梅花圖》）一，南宋畫院本《上林圖卷》一，錢玉潭《山居圖卷》一，趙子固《凌波圖卷》一，共九圖，皆赫赫名家名作。卷六畫類二著錄元人趙文敏《墨竹軸》一，黃公望《浮嵐暖翠軸》一，王蒙《稚川移居圖軸》（此圖現藏北京故宮博物院）等六，倪雲林《贈袁寓齋卷》等四，吳鎮《溪山高隱圖軸》等二，還有王振鵬等畫家畫，都是元人的作品，共二十四件。卷七畫類三，著錄明人王孟端、周臣、郭清狂等畫迹十六件，卷八畫類四，著錄明人沈周、唐寅、文徵明、仇英等畫迹四十六件，卷九畫類五，著錄明人文五峰、陸治、陳白陽、董其昌、陳老蓮等畫迹三十三件及由明入清的畫家八大山人、石濤、石溪、龔賢、傅山、楊龍友等畫迹十七件，共五十件；卷十畫類六，著錄由明入清的畫家惲南田、吳歷、王時敏、王鑒、王石谷、王原祁（清初六家）畫迹四十二件（其中有的一件含十幀、十二幀者），其中王時敏《仙山樓閣圖軸》後附《西廬（王時敏）年譜》。

每一圖有的記其訪得之經過；有的記其某名人在某處見過此圖，有過哪些記錄；有的記其原藏某某處等等。最後都歸於顧家。每一畫著錄其畫之内容、款署、印章，或和以往的著錄相對照，是否符合。有的著錄畫的形式，如「通幅用焦墨，間設淺赭色。峰巒迴互，樓閣參差……」等等。在畫上題跋的人，爲衆所知者，

則一提並指出資料出處即可，如「倪瓚、陸居仁，陳則，見《明史》。」不常爲人知者，則考證介紹。同時也指出某書某志有記載。錯誤之處，也必指出。所畫內容，凡覽者一見可知者，則不加分辨；凡有故實，則加以考究，如李龍眠畫「一翁踞坐其上，一手據枕，一手作揮客狀；旁立兩人，一冠服，一短後衣，酒瓶倒卧滿地」，則從昭明太子《陶靖節傳》所載：「貴賤造之者，有灑輒設，若先醉，便語客：『我醉欲眠，卿可去。』其真率如此。」考爲陶淵明醉休圖。有些不爲人常見的故實，則考證猶細。所引資料則是一般書上不多見的，常見的資料則不多引。

著錄的書，一般對畫上詩文，必盡情收錄，顧文彬認爲，「天壤間，名迹只有此數，流傳至今。著錄已得大判，復有稱述，不過如東坡所謂『者瓶水傾入那瓶水』而已。」名畫上詩文，盡可從名畫上讀到，讀不到的，也可從其他著錄書上查到，所以他這本書便不再一一收錄。這也足見著者求實精神。

有話則長，無話則短，是此書另一特色。有的名畫著錄只一兩行，有的則數頁，務求內容充實，言之有物。偶發議論，亦能引人深思；或有感慨，亦令人同情。

卷末有顧文彬自跋，說明其書乃與其子顧承手定。但書成後，其子已亡。故書後又附錄《哭三子承詩四十首》。吳人多數有「市隱」思想，顧文彬既無天下志，亦乏四海心，他不過是一個資力雄厚的收藏家，爲文之餘，欣賞法書名畫，優裕的生活，清閑的情趣，平淡的思想，詩亦如之。

顧文彬的孫子顧麟士繼其祖後，又寫了《過雲樓續書畫記》，和《過雲樓書畫記》合爲一書。顧麟士（一八六五——一九三〇）字鶴逸，號西津漁父，工畫山水。承祖上之風，繼續收藏書畫等名迹，於一九二七年完成續錄。計六卷。卷一書類，著錄宋元蘇滄浪，趙文敏等書法名作十一件；卷二書類，著錄金元玉、王陽明、文

徵明等法書十八件。卷三畫類，著錄五代貫休，元代錢選、趙子昂、黃公望、倪雲林、王蒙等畫十一件，卷四畫類，著錄明王孟端、杜東原、沈周、唐寅、仇英等畫迹二十二件，卷五畫類、著錄董其昌、陳繼儒、楊龍友、陳洪綬、八大山人、石濤、龔賢、蕭雲從等明末清初畫家作品二十七件，卷六畫類，著錄惲南田、吳歷、王時敏、王鑒、王石谷、王原祁等二十二件（有的一件又合數册或十數册者）。其體例一仿其祖。前有自叙，末署「丁卯（一九二七）長夏元和顧麟士，年六十有三。」

《過雲樓書畫記、續記》是研究古代書畫必備的文獻之一。其中雖亦間有贋品雜入，然大多鑒賞精嚴，資料豐富、内容實在。而且所記古代書畫名迹，現多收藏於國内外大博物館中，成爲研究古代書畫史的重要依據。

《過雲樓書畫記、續記》基本上是一本工具書，利用者多，專門研究者少，一九九〇年十月江蘇古籍出版社出版的點校本，點校者用力甚著，改正了不少錯字，惜無點校後記，點校所用底本和互校本所據何年何地刻本？抑是手稿、皆無説明，十分遺憾。（陳傳席）

# 揚州畫苑錄

〔清〕汪鋆

《揚州畫苑錄》，四卷。清汪鋆輯。成書於光緒九年（一八八三），時年六十八歲。主要版本有。清光緒刊本。

汪鋆，字研山，江蘇儀徵人。生於一八一六年，卒年不詳。與張春蕃（恩煥）同師李馨門，工詩，精於金石，善山水花卉，兼能人物。有《揚州景物圖册》，又有《歲朝清供圖》等傳世。又著《十二硯齋金石過眼錄》、《春草堂隨筆》。生平事迹見《揚州畫苑錄》、《百梅集》、《廣印人傳》、《南畫大成》。

此書爲作者仿魚翼《海虞畫苑略》的體例而作的一部著錄揚州書畫家生平小傳的著作。所記之事採自《揚州畫舫錄》、《圖繪寶鑒》、《無聲詩史》、《畫徵錄》等書，基本上是照錄不誤，少數未有記載的，也是根據作者的見聞人補一傳，前面加以「鋆按拙補」的字樣以示區別。但關鍵的是，作者只着重於生平，而對畫藝卻三緘其口，依他自己的說法：「若夫技之工拙，自有其人之畫在，不敢任意抑揚，期有合乎闡幽之義云爾。」

此書所載以生活在揚州的畫家爲主，對「宦於揚、居於揚、館於揚者，」收錄在「流寓」部分。

此書收載的畫家並不完全合於編年，作者「有今日想起異時忘之而前者已經刻成」之事，所以錯序現象

屢見不鮮。此書具體目錄如下：卷一收錄一百五十一人，附五十二人。卷二收錄六十八人，附二十五人。卷三爲「流寓」，收錄七十四人，附十八人。卷四爲「流寓」，收錄五十四人，附四人。卷四又有「方外」十三人，附三人。閨秀二十七人，附一人。

《揚州畫苑錄》純粹是資料性的著錄書，並沒有作者的見解。（童一鳴）

# 穰梨館過眼錄

〔清〕陸心源

《穰梨館過眼錄》，四十卷，續錄十六卷。清陸心源著。成書於光緒十七年（一八九一），主要版本有：光緒十七年吳興陸氏刊本、潛圓總集本等。

陸心源，字剛甫，號存齋，歸安（今浙江湖州）人。生於清道光十四年（一八三四），卒於清光緒二十年（一八九四），享年六十一歲。同治間官福建鹽運使，誥授榮祿大夫二品頂戴。喜明代以前法書名畫，家中收藏頗富。陸心源本人雖不善鑒賞，但其門客多善鑒賞，故其收藏鮮有贋鼎。著有：皕宋樓藏書志，儀顧堂集等。生平收入《書畫書錄解題》、《宋元明清書畫家年表》。

本書爲書畫著錄書，書中所錄書畫絕大部分爲其家藏，也有爲數不多的書畫爲他人收藏，或採之高士

奇《江村銷夏錄》等書，體例也仿高氏《江村銷夏錄》。本書以時代爲序，卷一梁蹟一種，唐迹九種；卷二至卷五爲宋蹟，共三十二種；卷六至十一爲元蹟，共五十種；卷十二至三十六爲明蹟，共三百四十七種，其中除沈、唐、文、仇外，多數是明代遺民之作；卷三十七至四十爲清蹟，共四十三種，絕大部分爲「四王」、吳、惲之作。續錄卷一唐迹四種，宋蹟十二種；卷二宋蹟五種，元蹟九種；卷三、四元蹟二十三種；卷五至十二明蹟一百一十種；卷十三至十六清蹟四十二種。全書收錄書畫總體來講尚屬比較嚴謹，許多作品流傳至今，精品如唐虞世南《汝南公主墓誌銘卷》、宋米芾《苕溪詩册》、王居正《紡車圖》、陳居中《文姬歸漢圖》、龔開《駿骨圖》、元馮子振《居庸關賦卷》、趙孟頫《秋郊飲馬圖》、黃公望《陡壑密林圖》等，每件作品後均標明該書畫作品的質地、尺寸，以及歷代題跋、收藏印璽，書法作品還錄該作品全文，以備查考。書前有作者光緒十六年（一八九〇）撰的自序，在自序中，作者叙述了自己收藏書畫的經過以及思想，突出强調了作爲收藏者的品德是重要的，並列舉了宋秦檜的「一德格天閣」、賈似道的「悅生堂」、「明嚴嵩的「鈐山堂」所收書畫終因收藏者的品德低劣而使所蓄書畫「終爲下流之歸」，體現了作者收藏書畫的思想基礎；同時也記錄了作者編纂此書的經過。序後爲「凡例」，凡例共七條，第一條「是錄所收雖余家長物居多，然朋舊儲藏曾經寓目者，苟其人其文其書其畫有一可傳，無不登錄」；第二條「是錄仿《江村銷夏》、《吳越所見》（即《吳越所見書畫錄》）之例，備載紙絹寸尺，印記朱白方圓，及名人題拔，惟高氏、陸氏不分時代，今則以時代爲次」，是認識此書、使用此書的宗旨。

本書是一部典型的書畫著錄書，無論在編次上，還是具體內容上，都安排得體，引錄詳備，下面試舉數例，以窺全書。

卷一《虞永興書汝南公主墓志銘卷》(現藏上海博物館)，隔行小字「引首高八寸九分，長二尺三寸八分」，隔行「虞書貞(真)蹟」，小字「篆書」「李東陽印」(朱文)，隔行小字「紙本，高八寸二分，長一尺二寸三分」，隔行小字「貞元」(朱文連珠)、「萬金之玩」(朱文)、「樞」(朱文)「五口之寶」(朱文)「程從伸印」(白文)。隔行爲墓志銘全文。文後小字錄「弘文之印」(朱文)、「欽玉」(朱文)、「天錫」(白文)、「鮮于樞伯機甫」(白文)、「漁陽私記」(白文)、「金城郭氏」(朱文)。隔行收錄明李東陽正德十一年二月十二日跋、王世貞萬曆丙子仲春十二日跋、莫是龍萬曆五年仲夏二日題，以及毛澄、王鴻儒、俞允文、陳繼儒、文嘉、張風翼、嚴澂的題跋、顧鑒和印章。同現今流傳的該卷相參，除印章記錄不全外，其他方面基本相類，可視之爲同一本子。

又，《王居正紡車圖卷》(現藏美國波士頓美術館)，隔行小字「絹本，高八寸五分，長二尺二寸四分」，隔行小字「是畫曾藏龔蘅圃家」(朱文)、「張維芑印」(白文)、「似道」(朱文)、「深造軒圖書印」(白文)、「悅生」(朱文葫蘆印)，隔行小字「跋紙二樓，高八寸五分，長六尺」，隔行小字「明昌御覽」(朱文)、後爲清劉繹道光庚子三月跋，其跋曰：

右北宋王居正《紡車圖》，舊爲南宋璽相物，元趙吳興(孟頫)購藏，見諸記錄。今題跋俱佚去。素村太守於嘉慶丁丑官比部時，以舊拓唐楷碑易之，陳玉方侍御重爲裝池。

題跋對於該圖的流傳情況記述得較簡，但已是很有史料價值了。

總之，該書在書畫的記述上是頗有史料價值的，爲美術史研究者提供了可靠的文獻資料，可惜的是，由於著述者不諳書畫，故書中無評無論，亦無圖景的客觀描寫，這是其不足之處，但該書仍不失爲一部有價值的書畫著錄書。　(孫國彬)

# 頤園論畫

〔清〕松年

《頤園論畫》，一卷。清松年著。成書於光緒二十三年（一八九七）。主要版本有：俞劍華石印本、《畫論叢刊》本。

松年（生卒不詳），字小夢，號頤園。蒙古鑲紅旗人。以蔭生官汶上，曾爲范縣知縣。因生性不能隨俗，不久便罷官，流寓濟南。工書法，喜歡用雞毫筆，自成一家。繪畫山水、人物、花卉、翎毛、蘭竹皆所擅長，用筆豪爽，善在元書紙上作畫，尤長於用水，畫面秀潤華滋。晚年的應酬之作則有草率之嫌。在濟南創有「枕流畫社」，一時學者甚衆。著有《頤園論畫》傳世。事迹散見於《清畫家詩史》、《八旗畫錄》等。

《頤園論畫》不分章節，系松年繪畫心得、體會的隨筆。卷前有自序，卷後有俞劍華跋。俞劍華跋中對此書的流傳有記述，稱「前曾刊於某報，惜未窺全豹，十有四年春，於畫友關松坪處假得原本，欣喜若狂，遂急印百本，分贈同好。」

松年指出，繪畫之道「正如文章一道，須從左史入門。百讀爛熟，自然文思泉涌，頭頭是道，氣機充暢，字句瀏亮，取之不竭，用之常舒，凡天地間奇峰幽壑，老樹長林，一一皆從一心獨運，雖千幅百尺，生趣滔滔，文

章之境如此，而畫境亦如此也」。松年自稱：「余苦殫學力，極慮專精，悟得只有三等妙訣，一曰用筆、一曰運墨、一曰用水，再加以善辨紙性，潤燥合宜，足以盡畫學之蘊，更能才華穎悟，隨處留心，真境多觀、涵詠胸次。」「萬語千言，不外乎用筆、用墨、用水，六字盡之矣。嗟呼！古今多少名家，被此六字勞苦半生，尚不能人人討好，蓋亦難矣。可不勉力精進以求之耶！」

關於用筆，松年有「作畫十字訣」：一鈎：「直爲畫，曲爲鈎」；二斫：「側筆爲畫，取鋒爲斫」；三皴：「乾筆重畫爲皴」；四擦：「側筆托拉爲擦」；五染：「用淡墨設色，鋪匀爲染」；六渲：「分輕重爲渲」；七烘：「用水運開爲烘」；八絲：「細花草竹爲絲」；九點：「山上樹木名苔爲點」；十托：「背後設色爲托，生紙免此。烘染紙地，亦用托字」。認爲：「以上十字，專論山水，皆有分別，必須善悟，方得山水家之妙。自宋人以上，皆講工細，只有鈎畫。無擦所也。其餘各家，花卉翎毛，不外此十字，可以類推。初學則有嫩氣，久久則蒼老，蒼老太過，則入霸悍，必須由蒼老漸人於嫩，似不能畫者，卻處處到家，斯爲上品。」又「皴、擦、鈎、斫、絲、點六字，筆之能事也。藉色、墨以助其氣勢精神，渲、染、烘、托四字，墨、色之能事也。籍筆力以助其色澤豐韻。」此外，用筆的新舊亦有講究：「作書喜新筆，取其鋒尖齊整圓飽，善書家剛筆能用使柔，柔筆能用使剛，始爲上品。作畫喜用退筆，取其鋒芒禿敗不齊整，鈎斫方有破碎老辣之筆，畫方免甜熟稚嫩之病。如畫風箏綫，船纜繩，垂絲釣，細草小竹，又非尖筆不可。」用新筆還是舊筆，歷來各家所持之說不一，老嫩之別恐非全賴於筆之新舊，後學當細審之。

關於運墨。「作畫固屬籍筆力傳出，仍宜善用墨，善於用色，筆墨交融，一筆而成枝葉，一筆而分兩色，色猶渾涵不呆。此運筆墨到佳境矣。用墨如用色，亦須分出幾種顏色，一一分布，始有墨成五色之妙。設色亦

然。所謂用色如用墨，用墨如用色，則得法矣。」又指出：「墨分五色，全在善爲分別，設色家多用碟盞，有深有淺者，原爲分別濃淡，用墨亦須如此，方見精彩，山水家之點苔，最忌墨有癡呆板滯之病，善夫淡能使濃，黑能使白，仍須筆筆點入紙背，點苔之道到家矣。」

關於用水：「萬物初生一點水，水爲用大矣哉。作畫不善用水，件件丑惡。嘗論婦女姿容秀麗，名曰水色。畫家悟得此二字，方有進境。第一畫絹，要知以色運水，以水運色，提起之用法也。畫生紙，要知以水融色，以色融水，沉潘之用法也。二者皆賴善於用筆，始能傳出真正神氣。筆端一鈍，則人惡道中矣。」

松年主張作畫要「處處有我」，對古人古法亦須細心體悟而加以「善變」。指出：「吾輩處世，不可一事有我，惟有作畫，必須處處有我。我者何？獨成一家之謂耳。此等境界，全在有才。才者何？卓識高見，直超古人之上，別創一格也。如此方謂之畫才，譬如古人畫山作劈(披)麻皴，我能少變，更勝古人之板滯。苔點不能松活蒼茫，我能筆筆靈動，此即善變之徵驗。種種見景生情，千變萬化，如此皆畫才也。僅恃臨本仿傍，一旦無本，茫無主見，一筆不敢妄下，此不但無才，更乏畫學也。必須造在手，心運無窮，獨創一家，斯爲上品」。因而「古人名作，固可師法，究竟有巧拙之分。彼從稿本人手，半生目不覩真花，縱到工細絕倫，筆墨生動，俗所稱搞子手，非得天趣者也。必須以名賢妙跡立根本，然後細心體會真花之聚精蓄神處，得之於心，施之於手，自與凡衆不同」。

除山水外，對花卉、蘭竹、翎毛、禽蟲亦有論述。如「花有草木兩本，卉者草類也。實爲一物，不可相混。寫生之作，皆在隨處留心，一經入眼，當蘊胸中，下筆神來，其形酷肖，至於花卉之姿態風神，枝葉之穿插，花朵之俯仰，既得之於造化生成，尤須運之筆端布置。」「初學者先從鈎勒入手，繼學沒骨，始有根柢。正如傳真

家先從畫骷髏人手也。至於畫鳥獸，莫信前人逸品之語。夫山水、竹蘭，貴有氣韻，氣韻閑雅，無烟火氣，此即名之曰：書卷。有此書卷，則稱逸品。若鳥獸又何氣韻之有？愚見總以形全神足爲本，但不可染野氣霸氣，則是文人筆墨也。前人藍本，形全神足則師之，否則不如師造化爲佳。」從中尤可見出松年的慧眼獨具，對於一味以古爲上的固守觀念來說，只有出自手心相加的實踐，才能超然於古人之上。作畫如此，對古畫的鑒別也是同樣。「唐宋元明，代有名作，流傳世上者，大半贋本，善收藏之家，或有佳本，然亦是真假各半，鑒別書畫之難，似非自己善畫，不能直抉其病。以拙眼讀過者，贋本往往有勝於真本殊多，未必今人不及古人也。」

此外，對西洋畫，松年也有自己的看法。認爲「西洋畫工細求酷肖，賦色真與天生無異。細細觀之，純以皴染烘托而成，所以分出陰陽立見凹凸，不知底蘊，則喜其功妙，其實板板無奇，但能明乎陰陽起伏，則洋畫無餘蘊矣。中國作畫，專講筆墨鈎勒，全體以氣運成，形態既肖，神自滿足。古人畫人物則取故事，畫山水則取真境，天空作畫圖觀者；西洋畫皆取真境，尚有古意在也。」「昨與友人談畫理，人多非薄西洋畫爲匠藝之作。愚謂洋法不但不必學，亦不能學，只可不學爲愈。然而古人工細之作，雖不似洋法，亦係纖細無遺，皴染面面俱到，何嘗草草而成。戴嵩畫百牛，各有形態神氣，非板板百牛堆在紙上。牛傍有牧童，近童之牛眼中，尚有童子面孔。可謂工細到極處矣。西洋畫不到此境界。誰謂中國畫不求工細耶？不過今人無此精神氣力，動輒生懶，乃云寫意勝於工筆。凡名家寫意，莫不從工筆刪繁就簡，由博返約而來，雖寥寥數筆，已得物之全神，前言真本領，即此等畫也。既欲學畫，須知畫之根本緣由。僅以野戰爲，是謂無本之學，如學絲竹，僅能吹彈一二小調，即謂之善音律，豈不可笑。」

由此可見，松年對繪畫的論述，多出自實踐之中，因而所見精到。俞劍華稱此書「平正通達，不囿古人，不泥今人，專家研究，初學入門，無不適合」，當是確言。（江　宏、邵　琦）

# 寒松閣談藝瑣錄

〔清〕張鳴珂

《寒松閣談藝瑣錄》，六卷。清張鳴珂撰。書前有光緒戊申年（一九〇八）作者自序，稱他於光緒乙巳（一九〇五）游滬上晤見吳昌碩得到鼓勵，有意續馮今伯《墨香居畫識》和蔣寶齡《墨林今話》兩書而撰著本書。成書時作者年已八十歲，未及刊行便逝世了。後由其友人吳受福將張鳴珂原題書名《景行錄》改爲現名，於宣統庚戌年（一九一〇）付梓刊印，吳受福附跋。

張鳴珂（一八二九——一九〇八），字公束，一字玉珊，自號寒松老人，浙江嘉興人。曾經舉薦人提督府任幕僚，光緒丙子年（一八七六）拔貢，歷任江西餘干、上饒（代理）和德新縣縣令之職。另著有《說文佚字考》四卷、《疑年賡錄》二卷、《寒松閣詩》八卷、駢文一卷、詞四卷等，皆於生前自行刊印。張鳴珂交游甚廣，所見畫家、畫迹甚衆。本書系其晚年據回憶追錄，雖難免有史實乖誤與遺漏之處，但記述其徵訪搜羅之畫人繪事，對於了解和研究清末海上畫派之形成以及繪畫商品化的發展等等提供了相當有價值的史料，它是有清

一代最後一部繪畫斷代史著作。

《寒松閣談藝瑣錄》爲清代畫史著作，書中載清代咸豐、同治、光緒三朝畫家三百三十一人傳略，其體例與《墨林今話》基本相同。除了記述畫家的字號、籍貫、履歷、擅長、交游、師承、題畫、作僞與鑒藏等情況以外，兼及書法、詩詞和工藝。書中有關章節涉及到上海地區畫壇興盛的社會原因與情形，如：「道光咸豐間，吾鄉尚有書畫家，橐筆來游，與諸老蒼攬環結佩，照耀一時。自海禁一開，貿易之盛，無過上海一隅。而以硯田爲生者，亦皆于于而來，僑居賣畫。（胡）公壽、（任）伯年最爲傑出。其次，畫人物則湖州錢吉生（慧安）及舒萍橋（浩），畫花卉則上元鄧鐵仙（啓昌）、揚州倪墨耕（寶田）及宋石年，皆名重一時，流傳最盛。」（卷六）很多地方提及畫家合作、結社的情況，如任伯年與胡公壽的合作（卷二），吳中同人結《修梅閣書畫社》，俞樾爲題《潤目小引》（卷三），蘇州陸恢與金心蘭諸人結畫社（卷六）等等。由於作者跟一些名家過從甚密，故所作略傳就比較詳細。比如記吳昌碩的藝文才能，誇其治印「獨往獨來，一空依傍」，錄其題畫詩《效八大山人畫》，因該畫係吳氏借來「臨三四過，略有合處」，便贊之爲「出蘭敢謂勝前人」，認爲趙之謙爲人「兀傲」卻從善如流等等，都爲後來知人論藝提供了重要的參考。

正如余紹宋《書畫書錄解題》中爲本書所惋惜的，作者「暮年始爲追錄，精力已衰，又成之甚速，自不免遺漏」。此外，全書體例欠嚴謹，時或隨作者興趣所至，多有枝蔓。一些與繪事並無關係的詩文著作及軼事傳聞的記載亦有累贅之感。像趙之謙傳略部分錄人的《韓詩遺說》等序跋、胡公壽傳略中大寫張嘉詳戰「逆洪」之事（卷一），除了牽涉到作者的政治態度以外，都遠離了畫史的要求。（李維琨）

# 中國畫學全史

〔近代〕鄭昶

《中國畫學全史》，十二章。近代鄭昶編著。主要版本有一九二九年中華書局本、一九八五年上海書畫出版社簡體字重排本。

鄭昶（一八九四——一九五二），字午昌，後以字行。別號弱龕、且以居士。浙江嵊縣人。歷任中華書局美術部主任，上海美專、杭州國立藝專、蘇州美專等校教授，爲蜜蜂畫社、中國畫會發起人。近代知名畫家。擅山水、花卉、蔬果，筆致清新，高曠秀潤，兼善書法詩詞。作品在國內及美、英、德、俄、法、比等國際藝術展覽中展出獲獎。早年爲中華書局征集、審訂、編印美術著作及畫册，傳播藝術，多有建樹。一九三二年創辦漢文正楷印書局，首創漢文正楷活字，行銷海內外。代表性著作有《中國美術史》、《苦瓜和尚畫語錄釋義》、《畫餘百絶》、《鄭午昌山水十二幅》、《杜陵詩意畫册》、《夢窗詞意畫册》等。

《中國畫學全書》是一部起自上古迄於清末的中國繪畫史學著作。全書依據中國繪畫演進的過程和流派情況，並就繪畫與當時的思想、政教、文化等關係與影響，將繪畫在各不同歷史時期呈現出的總體特徵分爲：實用時期（上古至唐虞）、禮教時期（三代秦漢）、宗教化時期（三國、兩晉、南北朝、隋、唐）、文學化時期

（五代、兩宋、元、明、清）。

實用時期，是指繪畫源起，其主要着眼點是在實用而不是審美。紋飾圖案的出現主要是用於狀物記事，如有巢氏之繪輪圜，伏羲氏之畫八卦，軒轅氏之染衣裳，無不旨在實用。從典籍記載認爲中國繪畫的始祖應爲舜之女弟敤首。

禮教時期，隨文明之演進，在唐虞三代秦漢之際，繪畫多被用作藻飾禮制，成協教化。當時的衣冠車旗、神鼎尊彝，無不用圖案紋飾加以裝點。廳堂殿堂的四壁也大多繪以古時聖賢以勸後世。另外在歌功、表行、頌德之時亦多用圖繪輔之。

宗教化時期，自漢末佛教東漸以後，從六朝到唐宋間，印度繪畫也隨佛教而傳入中國，繪畫受其影響而得到迅速發展。寺壁塔院，遍繪天龍寶迹、地獄變相。其間佛教與道、儒亦有或起反抗、或被同化的斗爭往來，因而道、儒題材的繪畫如星君乘龍、真人騎獅、孔子問道、七十二弟子像，亦多被描畫於宮庭寺院。總而言之，這一時期的繪畫全在宗教化的力量控制之下，爲宏揚宗教而服務。

文學化時期，繪畫在唐代已講用筆墨、尚氣韻、王維畫中有詩，更成爲畫壇美譽，五代宋元，則進一步發展，逸筆草草、神妙生意的文人畫被爭相傳摹。繪畫中的書卷氣被大力擢揚，甚至有不讀萬卷，不能作畫，不入篆籀法，不爲擅畫的觀點。在畫法也取詩文書法相互證印。這種全爲文學化的風氣到明清之際，尤爲興盛。

當然「此四時期之劃分，並非絕對，其間互有出入，大抵就與繪畫之進展或直接或間接發生影響及效力而比較重要者而言，「實用」、「禮教」、「宗教」、「文學」四者，實各有獨占一時期之勢力焉。更進一步言，第一

期之後半，實際應用中，當然包含禮教化。第二期雖其表面仍屬實用，實則全然爲禮教化，且間呈宗教化之色彩。第三期無論繪畫之應用及意義一受宗教支配，而其作風，且漸啓文學化之萌芽。第四期純爲文學化，實用、禮教、宗教化之繪畫，僅占極小之部分而已。至於魏晉間之老莊、宋元明之理學、清代之漢學，對於當時繪畫，亦各有潛移默化之勢力。」

在體例上以一個朝代爲一章，每章下分概況、畫迹、畫家、畫論四節。概況：「概論一代繪畫之源流派別及其盛衰之狀況，凡與繪畫直接或間接有關係之各事項，諸如思想、政教諸類，所以形成一代繪畫者，窮源竟委。」畫迹：「舉各家名迹之已被賞鑒家所記錄……或確有價值者集錄之。其間尤重要而可代表作品者，則說明其布局、設色、用筆之法，別定其神、逸、妙、能優劣之差，比較對勘，小以見各家之作風，大以見一代之畫學。」畫家：「擇其當時宗匠，可稱代表作家者，錄其姓名、爵里、生卒年月等，能評必詳。其聲望較遜，關係較輕者，則按其所擅何法，以次類錄其姓名」。畫論：對於歷史畫家、鑒賞者之論畫理法、流傳、品弟、心得之言「博采衆說，錄而述之，其重大之著述，限於篇幅，不及盡錄者，則或從其類而著其名，或提其要而標其用」。書後附有《歷代關於畫學之著述》表列專著約三百七十種，還有《歷代各地畫家百分比例表》、《歷代各種繪畫盛衰比例表》及《近現代畫家傳略》等。

本書由吳昌碩題寫書名，原有黃賓虹作序，一九八五年重版時增有謝海燕作重刊序。

《中國畫學全史》是近代以來中國繪畫史著作中篇幅最爲宏大，史料羅集最爲廣富的畫史之一。與一般常見的畫史撰述不同，本書系以個人的、獨特的史學觀作爲撰史的理論依據，因而形成自身獨有的個性與價值。此書出版以來，深受學者好評。蔡元培譽之爲「中國畫史以來集大成之巨著」。余紹宋在其《書畫書

錄解題》第一卷中對本有更爲翔實而貼切的評價，並稱之爲「此編獨出心裁，自出手眼，綱舉目張，本原具在，雖其中不無可議，實開畫學通史之先河，自是可傳之作。」（邵　琦）

# 書畫書錄解題

〔現代〕　余紹宋

《書畫書錄解題》，十二卷。現代余紹宋編著。成書於一九三〇年。主要版本有：國立北平圖書館本（一九三二）、浙江人民出版社影印本（一九八二）。

余紹宋（一八八三——一九四九），號越園、樾園，別署寒柯，浙江省龍游縣人。現代著名書畫家、史學家。早年赴日學法律，回國後於一九二一年和一九二四年兩度出任司法部次長，並以業餘時間從事方志研究，於一九二五年由北京京城印書局出版了《龍游縣志》。一九一二年開始跟湯定之學畫，生平善畫木石松竹，間作山水，筆法謹嚴中寓有瀟灑之致。自一九三四年至一九三六年，主編杭州《東南日報》副刊《金石書畫》半月刊。一九四二年任浙江省文史資料征集委員會主任，主持浙江通志修纂。晚年卜居杭州，直至逝世。傳世畫作有《層巒迭嶂圖》，圖錄於《當代名人畫海》；《爲蘇廠仁寫竹圖》，圖錄於《一九四七年中國美術年鑒》。行世著作除《書畫書錄解題》外，尚有書畫著作《畫法要錄》十卷、《續錄》十二卷和《中國畫學源流概

況》、《續修四庫全書藝術類提要》，以及方志學著作《龍游縣志》、《萬曆龍游縣志輯佚》等。生平事迹見關國煊《民國人物小傳》。

余紹宋早年讀書治學有個習慣，「每一書竟，必撮要爲之解題，」其原意「非敢有所論著，始以備遺忘而已。」一九二七年他辭官自京歸杭，途徑天津，客居一年餘，檢點行篋，發現那些解題筆記已「遺失泰半」，而餘存「惟書畫書籍較多」，遂起意編寫此書。一九二八年秋他自津歸杭，在賦詩作畫之外，便將以往的解題筆記「補拾歸查，以成斯編。」（《書畫書錄解題卷首序例》）據爲是書作序的林志鈞說「全書凡數易稿」，先後改訂者又五六次，至一九三二年由國立北平圖書館出版，前後歷時四年有餘。

這部書是中國書畫論著提要，對自東漢至近代一千七百年間的八百六十餘種前代書畫論著，分類輯錄其卷數、版本、著者，略述其內容並加評論，且對疏漏、錯誤之處加以考訂。在全書的體例安排上，余紹宋認爲要使讀者「明斯學著作源淵以求學理進展之迹」，因此他打破過去「以時代爲次如《法書要錄》之屬」和「以文體分類如《書苑菁華》者」的分類法，採用以學理分類法。他吸收了清代目錄學的成果，將東漢以迄近代的大量書畫論著分爲以下十大類：

第一類爲史傳。「凡記述書畫家史實而無類書性質者人之」。分爲歷代史（記載歷代書畫家）、專史（專記方外閨閣書畫院畫墨梅以及一地方之書畫家）、小傳（其書畫非史傳體例而附有略傳者）和通史（多爲近人撰著，爲書不多）共四部分。

第二類爲作法。分爲體制（即體裁）、圖譜、歌訣（即口訣）、法則（前三目以外言作法者）四部分。在圖譜中有書學之書雖與書法有關而爲昔日應試之用者，如《干祿字書》、《字學舉隅》，不予著錄，畫學之書如僅有

圖式而無說明，或無關畫理者，如近代石印和珂羅版印的諸畫譜，及《歷代名人圖譜》、《鴻雪因緣花甲間談》等，亦不錄。

第三類爲論述。「凡敘論或辨論源流派別及作家、鑒賞家得失與夫自抒心得之作皆屬之。」分爲概論（統論大體之文）、通論（通於大體、論述較有系統之作）、專論（專就一端立論者）、雜論（隨筆劄記之文）和詩篇（論書畫之詩，僅爲題贈之作不屬此目）共五部分。

第四類爲品藻。分爲品第（將書畫分列四目九等，考定其高下者，如《書品》、《古畫品錄》等），評騭（評論書畫得失仍列品目者，如《論書》《中麓畫品》等。比況（以比擬形容論書畫而不列等第者如《古今書評》、《二十四畫品》等和雜評（以上三目之外如《侯氏書品》）四個方面。

第五類爲題贊。分爲贊頌（所錄多爲書著，如殿閣畫贊、昭陵六駿圖贊、歷代名人圖譜諸佛菩薩像贊等，因其不注重畫理，未收）、題詠、名迹跋、題自作（即自題）、雜題（即合前二者之題款）五個部分。

第六類爲著錄。分爲記事（多爲唐以前著錄）、前代內府所藏、一家所藏（以上二者余紹宋認爲是著錄之正體）、鑒賞（非自藏而就所目見而加鑒定爲著錄者）、集錄（得自傳聞或輯於他籍，及搜集一人所作者）五個部分。

第七類爲雜識，指不屬上述各類及各類俱載者。分爲純言書畫之作，不純言書畫之作兩個部分。

第八類爲叢輯，分爲叢書、類書、叢纂（係採輯成書並加詮解刪訂者）、類纂（係改編而不錄全篇，或以一篇分入數類）、摘抄五個部分。

第九類爲僞托。分爲書部、畫部、書畫部三部分。其書雖僞托古人所傳而不顯著其名，如《永字八法》之

類，不予錄。

第十類爲散佚。亦分爲書部、畫部、書畫部三部分。

這部《書畫書錄解題》在編撰上具有四個特點：（一）正體例。著錄對以往龐雜的著作中徵引不標明出處、任意分合，或未予分類或分類不當，或所叙内容不符目見等細微過缺均予揭出；（二）辨疏舛。對以往著錄中誤收僞書或濫錄已佚名迹等錯誤作了選汰去取，對割裂舊籍、補湊附會及轉輾剿襲之作亦予以繩糾；（三）重考證。對著者未明，時代缺誤、同書異名及僞托、散佚等均作了考訂；（四）存珍本。對歷代論著中所涉稿本、抄本及世不經見者均予著錄。林志鈞爲該書作序，稱余紹宋「所爲解題言必己出，博稽而精思，絶不爲蹈襲之語」，是爲允當的評價。

有關《書畫書錄解題》的參考著作有：阮毅成《彼岸》、鄭志《兼治方志與書畫藝術的余紹宋》、楊風橋《余紹宋年譜》。（童一鳴）

# 建築園林編

# 考工記

〔春秋〕佚名

《考工記》，二卷。春秋佚名撰。版本大致可以分爲兩類：一、作爲單篇被收入其它經書典籍。其中較有名的爲《周禮·冬官考工記》，相傳西漢河間獻王劉德因《周官》六官（天、地、春、夏、秋、冬）之《冬官》篇闕如，遂補入《考工記》部分。後因《周禮》各種版本的增加，《考工記》之版本也隨之增多，《十三經注疏》本就是較有名的一種。二、以單行版本的形式出現。這主要有南宋林希逸的《鬳齋考工記解》、明末徐光啓的《考工記解》及清時戴震的《考工記圖》等等，其中以戴震的《考工記圖》最爲通行，戴本附圖五十九幅，爲世所推重。在《周禮》之《考工記》的各種版本中，現存最古的當屬唐文宗開成二年（公元八三七年）以楷書刻寫的《唐開成石壁十二經》，又稱《開成古經》或《唐石經》。而戴震《考工記圖》的版本也有多種通行，最初版本爲清乾隆年間紀氏閱微草堂刻本，最近版本則爲一九五五年商務印書館本。

今本《考工記》全文約七千一百餘字，分上下兩卷，俗謂春秋戰國時期之官書，內容爲「百工之事」。其篇開首，叙述「百工之事」的緣由及特徵。嗣後，以主要篇幅，分別叙述古代官營手工業及私營家庭手工業的主要工種、作法及規制，凡三十二工。其中可歸納爲：「攻木之工」，輪、輿、弓、廬、匠、車、梓七工；「攻金之工」，

築、冶、鳧、栗、段、桃六工；「攻皮之工」，函、鮑、韗、韋、裘五工；「設色之工」，畫、繢、鍾、筐、㡛五工；「刮摩之工」，玉、柳、雕、矢、磬五工；「搏埴之工」，陶、旊兩工。原本中「段氏」、「韋氏」、「裘氏」、「筐人」、「柳人」及「雕人」條文已失闕，僅存名目。《考工記》條文內容按其性質的不同大致可分爲以下幾個部分。

一、闡述「輪人」、「輿人」、「輈人」和「車人」等工事的製車篇。在這一部分，作者對木製馬車的總體設計先作了介紹，進而在「輪人」、「輿人」和「輈人」條中，詳盡地記載和描述了木車四種主要部件輪、蓋、輿、轅的形制及規格。作者對車輪的設計規範及製作工藝的闡述，對車輪質量的「規」、「萬」、「水」、「懸」、「量」、「權」六種檢驗方法的記載，基本上體現了先秦時期的手工藝技術水平。文中對車之輪、蓋、輿、轅等的工藝技術處理，介紹得具體而精煉，從用材的適時選擇，到尺寸規格的匹配對應。從形制的細部加工，到製作中的檢測調試都有詳細的記述。其中不乏力學分析及物理慣性原理的形象描述。在「輈人」條文中，還有旁涉的十八宿的有關記述，據稱這是我國古籍中最早的記載。此外，在「車人」條文中，還有對古農具耒和木製牛車形制、特點的描述，而且對「矩」、「宣」、「楓」、「柯」、「磬折」等一整套當時工程技術上頗爲實用的幾何角度也有自己的定義。

二、闡述「築氏」、「冶氏」、「桃氏」、「鳧氏」、「栗氏」及「段氏」等工事的銅器鑄造篇。文中首先對「築氏」、「冶氏」、「桃氏」、「鳧氏」、「栗氏」及「段氏」所司之職做了初步介紹，如：築氏掌管下齊（「齊」通「劑」，指銅、錫、鉛等金屬化合時的不同配比），冶氏掌管上齊，鳧氏製作樂器，栗氏製造量器，段氏專製農具，桃氏專製兵刃等。」在此基礎上，文中對鐘鼎、斧斤、戈戟、大刃、削、殺矢及鑒燧等青銅器械的多金屬合成配比作了介紹。據稱這種對青銅合金的金屬配比成份的介紹，在世界上尚屬首次。此外，本部分文字還以相當篇幅具

體詳盡地描述了各氏專營器械的作法和規制。如冶氏的殺矢、桃氏的劍、㠯氏的鐘及栗氏的量器等不一而足，唯有段氏農具的作法因年久而文字佚散。文中「栗氏」條對「鑄金之狀」即冶鑄火侯的描述及對標準量器——鬴的記載均十分值得注意。

三、闡述「弓人」、「矢人」、「冶氏」、「桃氏」、「廬人」、「函人」及「鮑人」等工事的弓矢兵器、皮革護甲類製造篇。文中首先針對「函人」制造的皮革甲冑，從材料構成及不同甲冑的使用年限，到甲冑的量裁縫制及作工品質等一一做了詳細的描述。接着文中又對「鮑人」鞣治皮革的具體工藝手法做了細緻的描述，如對韋革鞣治中的色澤度、柔軟度、齊整度、縫制水平及鞣治處理不當的結果等均有記載。再接下來，文中又對「韗人」皮鼓的尺寸、用材、區別、音調及具體作法作了描述。另有「韋氏」及「裘氏」的皮革工事作法的原文記載已佚散告闕。

四、闡述畫繢之事及「鍾氏」染羽、「㡛氏」練絲的篇章。文中首先對顏色與四方的配定，與天地的對應及布彩的次序、間色紋飾的命名等做了說明，對不同顏色的使用及各類紋飾象徵的安排也有說明。對「鍾氏」染羽的具體工藝也有記載。另有「筐人」條已失缺。在談到「㡛氏」練絲時對具體的操作規程也做了細緻的描述。

五、闡述「玉人」、「椊人」、「雕人」、「磬氏」之工事的篇章。文中先後對「玉人」所製的各類玉石器具的名稱、尺寸、形制及用途等一一作了介紹，其中包括鎮圭、桓圭、信圭、躬圭、瑁、土圭、祼圭、琬圭、琰圭、璧羨、圭璧、璧琮、谷圭、大璋、中璋、邊璋、玉案等。「椊人」、「雕人」條文已失闕。在「磬氏」條中，對磬（打擊樂器）的尺寸、形制及音調清濁的把握進行了描述。

六、闡述「矢人」之工事的篇章。在此篇中，主要對「矢人」所造的各種箭（如：鍭矢、殺矢、兵氏、田矢、茀矢等等）的規格、輕重配比、箭羽、箭鏃等作了詳盡介紹，此外還對箭材的選擇，箭體運行的把握作了說明。

七、闡述「陶人」、「旊人」、「梓人」、「廬人」等工事的篇章。文中對「陶人」製的甗、「旊人」製的簋、「梓人」製的筍虡、飲器、侯（箭靶）及「廬人」製的廬器等從材料質地、尺寸規格、形制特徵、光澤顏色、品質檢測及具體用途、具體製作技法等一一作了記載和描述。

八、闡述「匠人」工事的篇章。具體地說，是反映中國古代早期建築營作制度和營作方法的篇章。文中首先介紹了匠人建造城邑時的地理方位的勘探和確定，接着對匠人營建的王城的規模範圍、門道設制、王宮分局、祖社位置、堂室排定、臺基檐頂、正偏區分及高低等級等一一作了說明。文中還以相當篇幅介紹了匠人修築的田地及城池之水道的規模和形制，記載了堤防、茅屋、瓦屋、倉庫、宮牆等的營造方法。

九、闡述「車人」工事的篇章。文中首先描述了車人製作的耒（原始的掘土農具）的尺寸、形制及不同耒的細部處理方法。接着對車人所製的各種車（直轅牛車）的柯、轂、輻、輪牙、輪高、轅長、車軛等在尺規、形制上的區別和製作工藝做了介紹。

十、闡述「弓人」之工事的篇章。文中以相當篇幅描述和記載了弓人製弓的全部詳細過程。從原材料的適時選擇、品質區別到弓之干、角、筋、膠、絲、漆的作用，從弓製作中的曲直把握、角筋處理到弓的軟硬光澤、彈力强弱、變形條件等均有詳細說明。此外，文中還對不同等級的人所匹配的弓做了介紹，尤爲引人注意的是，文中還以一定篇幅對製弓與用弓人的體形、意志、氣質的相配關係做了較細緻的說明。

十一、闡述「陶人」和「旊人」工事的篇章。文中介紹了陶人、旊人製作的甗、盆、甑、鬲、庾、簋、豆等的形

制規格、製作工藝以及製陶工具「膊」。據稱此處的記載是先秦文獻中最集中的陶瓷史料。

《考工記》在學術研究上的重要影響是不容忽視的。英國學者李約瑟博士在其巨著《中國科學技術史》中指出，《考工記》是「研究中國古代技術史的最重要的文獻」。朱光潛先生則認爲《考工記》是「研究中國美學史的重要資料」(見《中國古代美學簡介》)。」已故科學史家錢寶琮先生也曾經指出：「研究吾國技術史，應該上抓《考工記》，下抓《天工開物》」(見聞人軍《考工記導讀》)。無疑《考工記》對於我國的古代科技史及古代藝術史的研究具有重要的參考價值。

《考工記》的研究具有悠久的歷史。在兩漢時期就有人開始研究這一名著，當時的代表人物是鄭玄，代表作爲《周禮注》。到了魏晉至隋唐的時期，又出現了進一步研討和點校《考工記》的人物和著作，如陸德明及其《經典釋文》，賈公彥及其《周禮疏》等。及至宋元明時期，出現了王安石、林希逸、徐光啓等代表人物及三本同名的《考工記解》。到了清代，對《考工記》的考據也頗見成效，出現了影響較大的戴震《考工記圖》，而程瑤田的《考工創物小記》，孫詒讓的《周禮正義》等也有一定影響。到了近現代時期，隨着考古學、歷史學及藝術學研究的進一步發展，人們對《考工記》的研究進一步深入。有很多學者，包括一些名家和大家(如郭沫若等)都專注於《考工記》的研究，誕生了一大批研究論文和研究著作，《考工記》文本也被翻譯成多種文字介紹到國外。　(徐清泉)

# 洛陽伽藍記

〔北魏〕楊衒之

《洛陽伽藍記》，五卷。北魏楊衒之撰。主要版有：明嘉靖如隱堂刊本、明末常熟毛氏綠君亭刊本、璜川吳氏真意堂活字本、吳琯古今逸史本、吳若準集證本、四部備要重印集證本，李葆恂重刊集證本。近有范祥雍《洛陽伽藍集校注》本，周祖謨《洛陽伽藍記校釋》本，另外還有王伊同的英文譯本。學術界一般認爲嘉靖如隱堂本最早最好，後來的范祥雍本和周祖謨本皆以其爲藍本，參閱其餘諸本而成。范本和周本最爲全面。

楊衒之，一作陽衒之或羊衒之，生卒年不詳。北魏北平郡（今河北保定）人，家世爵里生平事迹待考。從現有零星史料知道，歷任撫軍府司馬、期城郡太守、秘書監等職。魏晉南北朝時期，是中國歷史上持續大動亂的時期，同時也是佛教臻於極盛的時代。統治階級遍征民力，大興土木，留下了輝煌一時的宗教建築。如僅北朝時期，便有雲岡、龍門、敦煌等石窟建築，典型表現了這一時期佛教藝術的鼎盛。而作爲北魏新遷之都的洛陽，更是佛寺林立，僧侶逾萬。根據楊衒之在《洛陽伽藍記》序文和結語中所言，洛陽興建佛塔寺院，從後漢明帝永平十一年（六八）始建白馬寺，到晉懷帝永嘉年間（三〇七——三一二），僅有佛寺四十二所。直到北魏遷都洛陽，佛寺建築急劇增加，最盛時佛宇多達「一千三百六十七所」，後來孝靜帝天平元年（五三

四）遷都鄴城，洛陽殘破之後，尚「餘寺四百二十一所」，可見當時洛陽宗教建築之盛。武定五年（五四七），楊衒之重訪洛陽，他看到洛陽由於受到當時東西魏戰爭的破壞，「城郭崩毀，宮室傾覆，寺觀灰燼，廟塔丘墟，牆被蒿艾，巷羅荆棘，野獸穴於荒階，山鳥巢於庭樹」，撫今思昔，怵目驚心。以前的佛寺是那樣壯麗輝煌，而今日卻如此殘破凄涼；以前王侯貴臣庶士豪門驕奢淫佚的都會，於今成爲農夫耕老游兒牧竪謀生息足的一片廢墟，作者深有感觸，於是便著撰此書，追憶魏孝文帝拓跋宏遷都之後洛陽的繁盛景況。

《洛陽伽藍記》總體來看是一部記述佛寺建築園林風物的專著。它以記北魏都城洛陽佛寺園林爲綱，而系以當時的政治、人物、風俗、地理以及掌故傳聞，寄托了作者對國家治亂興亡的無限感慨，寓有對北魏統治階級奢侈靡麗的强烈譏刺。全書內容主要有序文、正文五卷（城內、城東、城南、城西、城北各一卷）。該書採用分別正文與注文的體裁，注文又依照佛教經典合本子注格式，兼載不同諸說。

序言叙說作者寫作此書的動機和目的。同時還對當時洛陽城的主要城門及不同時期的沿革依城東、南、西、北方向作了大略而又明晰的叙述。

卷一「城內」，以永寧寺、建中寺、長秋寺、瑶光寺、景樂寺、昭儀尼寺、胡統寺、修梵寺、景林寺、建春門爲核心，備述其建築年代、主持修建者、寺址方位、構造、形制規模，歷史沿革，以及與寺廟有關的史實、掌故傳聞等，叙述綫索明晰清楚，考證史實完備周詳。以下各卷皆沿此例進行叙述。

卷二「城東」，主要叙述明懸尼寺、龍華寺、瓔珞寺、宗聖寺、崇真寺、魏昌尼寺、石橋南景興尼寺、建陽里、莊嚴寺、秦太上君寺、正始寺、正等寺、景寧寺等。

卷三「城南」，主要叙述景明寺、大統寺、報德寺、龍華寺、宣陽門、菩提寺、高陽王寺、崇虛寺。

卷四「城西」，主要記叙分布於洛陽城以西的冲覺寺、宣忠寺、王典御寺、白馬寺、寶光寺、法雲寺、追光寺、融覺寺、大覺寺、永明寺。

卷五「城北」，主要記叙洛陽城以北的禪虛寺、凝圓寺、聞義里。

范祥雍的《洛陽伽藍記校注》（上海古籍出版社一九五八年第一版、一九七八年新一版）書前有《洛陽伽藍記校注序》和《例言》，前者論述《洛陽伽藍記》與北魏佛教、北魏建都平城時期的佛教、北魏建都洛陽時期的佛教、楊衒之與《洛陽伽藍記》、對洛陽藍記的評價等，對學習和了解全書的背景及內容，有很大幫助；後者說明校注本的體例、所依據版本及校注者的增補删校。書後錄有四節附編，附編一是「佚文」，主要輯錄有關楊衒之的傳略；附編二「歷代著錄及序跋題識」，收錄從隋代費長房的歷代三室記到涵芬樓燼余書錄有關《洛陽伽藍記》的序跋及題記；附編三「圖說」，對洛陽宮的各種城圖進行辨正；附編四爲「表例」，對原書提到的有關歷史材料進行輯錄，並制表說明，以彌補原書記事分散之不足。

《洛陽伽藍記》作爲一部具有史學兼文學、藝術價值的書籍，在中國文化史上具有重要的意義。首先表現在作者嚴格尊重史實、要求記載正確的科學態度。作者認爲不應該穿鑿誤載、詒誤后學（見卷二明懸尼寺條），在書中，小到某一橋樑的修造年代、大到具體的歷史史實，作者都是反復考證，力圖做到實錄，這就繼承了司馬遷以來中國史書撰著者「服其善序事理，辨而不華，質而不理，其文直，其事核，不虛美，不隱惡」（班固《漢書》評司馬遷之語）的優良傳統，不僅使其具有重要的歷史價值，也爲後世人們提供謹嚴的治學態度和珍貴的文化資料。

其次，本書以記載北魏京都洛陽佛教塔寺的興廢爲主要目的，但作者卻不是孤立地記載這一現象本

身，而是以四十餘所著名寺院爲綱，兼及所在里巷、方位乃至名勝古迹，牽涉到了許多史實，透過書中描述的寺院規模、施主情況以及許多遺聞軼事，從中可以考見從孝文帝遷都洛陽至爾朱氏之亂四十年間洛陽的故事和臺省坊市的分布等。佛寺的興廢與洛陽都市的盛衰、北魏王朝的興亡有關，而洛陽的盛衰、北魏的興亡，又恰巧從當時佛教寺塔的興廢這件事上反映了出來。本書不僅反映洛陽寺塔情況，也反映了當時洛陽都市政治、經濟、軍事、文學、藝術、宗教、哲學中的諸多情況，並將兩者緊密結合，保存了許多史料，從中可以見出一個王朝盛極而衰、禍亂迭起、民無寧日、至於滅亡的過程。

第三，本書在中國建築史、乃至中國藝術史上都占有重地位。中國傳統建築多以土木爲其主要營造材料，由於時間悠久，加上天災戰亂，許多建築遺迹湮滅不存。作者採用忠於史實而又形象逼真的語言，描述北魏都城洛陽寺廟園林的建築情況，提供了有關當時建築的第一手史料，對研究隋唐以前中國建築的形制及流變，具有重要意義。全書所記佛寺，保留下佛教初傳中國時印度建築與中國傳統建築融合的趨勢及原始形態。對於建築史、宗教史的研究，都具有重要意義。中國傳統建築是中國藝術的一個重要分支，而書中對洛陽佛寺各種形制、營造、裝飾壁畫等的描繪，對於藝術史的研究、特別是佛教藝術的研究，皆有重大參考價值，所以《洛陽伽藍記》爲中國建築史和中國藝術史的研究提供了一個重要「文本」。

第四，全書具有較高的文學價值。這本書既是游記，又是史錄，既有實錄，又有傳奇。不僅有衆多的人物故事，還有生動的情節，特別是文章主次分明，詳略有致，文筆精煉，人們根據他這部書可以正確地繪出一張北魏京城洛陽圖，並且可以在圖上依城門方向、城內外里坊遠近，填寫出書中所記許多伽藍以及宮殿官署、名勝古迹的地點，可見作者文字運用能力的高超。總之，全書以佛教寺塔爲主要敘寫對象，又記錄了

許多神話，異聞、謠諺、並涉及到了當時流行民間的百戲和音樂，談神說怪、獵奇拾遺，且敘述宛轉有致，文辭稼麗秀逸，因而具有很高的文學、文化價值。

《洛陽伽藍記》由於爲後來的建築史家、地理學家、藝術史家、語言學家、歷史學家等提供了可資借鑒的史實，因而受到了很高的評價，與賈思勰的《齊民要術》、酈道元的《水經注》齊名，被後世譽爲北魏之三部傑作。但前人對其評價不多，且一般相當簡略，只是作一簡略概括，迄今爲止多注重於版本的辨異、文字的釋注和異文的校正，而從文化學角度的宏觀論述則幾近於無。（林少雄）

# 三輔黃圖

〔南朝〕佚名

《三輔黃圖》，六卷。南朝佚名撰。書名所謂「三輔」，指西漢治理京畿地區之三個職官。西漢建都於長安，京畿官統稱「內史」。漢景帝時並置左史、右史與都尉，始有「三輔」之說。漢武帝太初元年，改右內史爲京兆尹，治長安以東；左內史稱左馮翊，治長陵以北；都尉稱右扶風，治渭城以西。故三者所治地域，亦稱「三輔」；所謂「黃圖」，其稱起於西漢，有「昔引黃圖」瓦當，取規模宏大之義。

該書始著錄於《隋書·經籍志》，僅爲一卷。晁公武作三卷，陳振孫作二卷，今本爲六卷。六卷體例，疑

南宋苗昌言校刻時所編定。此後成爲通例。關於此書寫作年代，自晁公武定爲梁、陳間人所作，嗣後世人多依晁說，題爲六朝無名氏之作。程大昌認爲是唐肅宗之後作品。據今人陳直考證，認爲今本成書於中唐以後。據《漢書》如淳注，如淳爲曹魏時人，則該書原本約成於東漢末曹魏初期。

由原本發展到今本，是一個漫長的歷史過程。今人陳直認爲經歷了三個階段。(一)、如淳、晉灼、張晏、孟康、臣瓚諸人，引用以注《漢書》，爲第一階段；(二)、用《南方草木狀》荔支條、《水經注》、《文選》李善注、《漢書》顏師古所引，爲第二階段；(三)、中唐時用顏注增補，並加《西京雜記》、《拾遺記》等書，爲第三階段。此時，該書與《元和郡縣圖志》文字相同尤多。經歷次增綴、周納，原書成份已存無多。今本與宋敏求、程大昌諸家所引均同，與宋代《太平寰宇記》、《太平御覽》所引尚有差異。

通行本有《隋書·經籍志》本、晁公武三卷本、陳振孫二卷本、苗昌言六卷本、孫星衍本、莊逵吉本、張宗祥本等。

南宋紹興年間左迪功郎州學教授苗昌言序云，「《三輔黃圖》，撫州州學刻也。是書載秦漢宮室苑囿爲之甚備，顏師古《漢書》新注多取焉，然不載撰者名字。《唐書·藝文志》有《三輔黃圖》一卷，列於地理類之首，亦不云何人作也。其間多用應劭《漢書》。劭，後漢建安時人。至魏人如淳注《漢書》，復引此圖以爲記。以此考之，得非漢魏間人所作邪」。可資參閱。

此書內容，記述秦漢皇宮與園林事迹，頗爲詳備。原著有圖，早已散失。

卷一、記三輔沿革、三輔治所。述自秦孝公至始皇、二世之咸陽故城地理位置、形勢及秦都阿房宮等宮殿情狀、又述漢長安故城及其門制。

卷二、記漢代長安九市形勢地理及其八街九陌、閭里制度。對漢長安宮殿之代表作如長樂宮、未央宮、建章宮、桂宮、甘泉宮等平面布局、規模、建造經過與文化意義記載頗詳。

卷三、續記漢之長樂、未央、建章、甘泉及北宮等諸宮殿的地理位置，建造規範、居住制度與藝術裝飾等。

卷四、記載秦漢苑囿、池沼之史事。辟雍、明堂、圜丘、太學、宗廟、社稷等建築文化制度。

卷五、記載始於周代、盛於秦漢的靈臺、辟雍、明堂、圜丘、太學、宗廟、社稷等建築文化制度。

卷六、記載閣、署、庫、倉、廏、圈、橋、陵及雜錄漢宮內種種館、室、闕、塾門、闈闥、蠻夷邸等制度。

此書主要記述秦漢都城建築、園林概貌。引證資料豐富，保存了秦漢時期的中國都城建築及園林思想，亦是研究秦漢歷史、尤其是研究秦漢長安、咸陽歷史地理的可貴資料。

一九八〇年五月，陝西人民出版社出版《三輔黃圖》陳直校證本。此本以張宗祥本爲底本，校證若干傳鈔之誤，書前有作者校證自序。（王振復）

# 草堂記

〔唐〕白居易

《草堂記》，一篇。唐代白居易作。收《白氏長慶集》。有明元、白合刻本，《四部叢刊》影印日本活字本。

白居易（七七二——八四六），字樂天，晚年號香山居士。唐代著名詩人。祖籍山西太原，後遷居於今陝西渭南東北（古稱下邽）。少時家境貧寒，多接觸社會下層。貞元進士，授秘書省校書郎，元和年間任左拾遺、左贊善大夫。詩多諷喻，文名卓著，推重新樂府詩歌運動，詩風平易。唐憲宗元和十年（公元八一五年），宰相武之衡爲盜所殺，白居易因嚴辭上表請求緝捕凶手而得罪於權貴，受人彈劾，被貶爲江州（今九江）司馬，暫居於廬山，築寓園名「草堂」。自撰《草堂記》。元和十二年，白居易與元稹書云：「僕去年秋，始游廬山，到東、西二林間，香爐峰下，見雲水泉石勝絕第一，愛不能捨，因置草堂。」又說，草堂「前有喬松十數株，修竹千餘竿，青蘿爲牆垣，白石爲橋道，流水周於舍下，飛泉落於檐間，綠柳白蓮，羅生池砌，大抵若是。每一獨往，動彌旬日。平生所好者，盡在其中，不惟忘歸，可以終老。」長慶初年任杭州刺史，寶曆初年改任蘇州刺史，官至刑部侍郎。唐太和三年（八二九）以病告歸洛陽居住，築家園俗稱「履道里」，撰詩《池上篇》及詩前自序，說築園經過，園林景觀及其人生感受，其中所表述的園林藝術思想與《草堂記》相類。

《草堂記》先記草堂所在的地理位置、山川形勢，接着叙述草堂的建築園林形象與環境氛圍，終而描述詩人自己在草堂的所居、所游、所悟，主要表述了作者的兩點園林思想。一、追求園林建築及其景觀的素樸淡雅的審美風格，「木，斲而已，不加丹；牆，圬而已，不加白；堦階用石，幕窗用紙，竹簾紵幃，率稱是焉。堂中設木榻四，素屏二，漆琴一張，儒道佛書各三兩卷。」二、提出所謂「物誘氣隨」、「外適内和」、「體寧心恬」的中國園林藝術境界説，這在中國園林思想史上占有重要地位。中國園林藝術及美學思想到明代計成《園冶》才臻於成熟，白居易的這一園林藝術及美學見解，可説是它的歷史先聲。（王振復）

# 寺塔記

〔唐〕段成式

《寺塔記》，二卷。唐代段成式撰。原爲段成式《酉陽雜俎》續集的第五、第六卷。《酉陽雜俎》，筆記體作品，分前集、續集。前集二十卷，分玉格、貝編、尸穸、諾臯與動植等三十篇；續集十卷，包括貶誤、寺塔等六篇。此書記載詳備，錄秘藏，叙異事，追求新奇之趣，及釋道人鬼、災祥靈驗等軼聞雜説，無不畢具，其體例仿西晉張華《博物志》。《酉陽雜俎》續集，傳世的刊本不多。現存刊本，錯訛甚多。主要版本有，明毛晉《津逮秘書》本，嘉靖趙琦美脈望館本以及人民美術出版社一九六四年《中國美術論著叢刊》本。

段成式，生年未詳。據唐尉遲樞《南楚新聞》，段氏死於咸通四年（公元八六三年）。字柯古。臨淄（今屬山東淄博市）人，曾居於荆州。父段文昌，官至節度使、宰相。家境富裕、生活豪奢。《唐史》稱其「出入將相洎二十年。」以父蔭爲秘書省校書郎，官至太常少卿。家中藏書豐富，博聞强記，雅好藝文，自幼喜讀秘典佚文。著述所記歷史故實、音律文藝、建築營事、佛道秘典、動植地理、風土人情及亞非諸國風俗傳聞等，表現出段成式學識淵博以及不同流俗的治學精神，是唐末一位突出的學問家。詩多華絶，略與詩人李商隱、溫庭筠齊名。

《寺塔記》，系作者段成式於唐會昌三年（公元八四三年）訪問長安寺廟的記述，保存了唐代長安諸多寺廟壁畫、佛塑的資料。

唐代佛教建築壁畫、佛像雕塑，許多是唐代大畫家閻立本、吳道子、王維、周昉、韓幹、張璪、尉遲乙僧、李岫等的創作，比如「畫聖」吳道子，一生創作佛教建築壁畫三百餘堵，由於時代久遠，這些藝術宗匠的輝煌畫迹，因唐代木構建築已基本無存而湮没無聞。段成式《寺塔記》寫成於唐會昌五年（公元八四五年）武宗滅佛前兩年，這使得盛唐長安寺廟建築壁畫創作的概況，因本書搜錄而得供後人考稽。人們可以憑借《寺塔記》文字記錄窺當時長安寺廟壁畫之大略，可與敦煌唐代諸窟、及近年出土的長安唐代墓室壁畫實存相印證。

《寺塔記》內容：

卷上：前記作者武宗癸亥三年夏，與文友同游長安情狀。然後逐一詳記靖善坊大興善寺、長樂坊安國寺、常樂坊趙景公寺、道政坊寶應寺、安邑坊玄法寺、平康坊菩提寺及其壁畫佛塑情況。

卷下：續記長安光宅坊光宅寺、翊善坊保壽寺、宣陽坊靜域寺、崇義坊招福寺、招國坊崇濟寺、永安坊永壽寺、崇仁坊資聖寺、楚國寺、慈恩寺及其壁畫、佛塑情況。

卷上、卷下所記，包括當時長安著名佛寺及壁畫十八所。記述涉及寺、畫地理位置、平面尺度、史實源流、藝術特點及壁畫、佛塑作者生平事迹、思想等。

唐都長安，以位居「中軸」的縱向朱雀大街爲界，在宮城之南區域，分爲東西兩部分。朱雀大街之東，屬萬年縣管轄，俗稱「左街」(東街)；朱雀大街之西，屬長安縣管轄，俗稱「右街」(西街)。本書開頭有「尋兩街寺」一語，即指此而言。而本書實際所記，主要是位於長安左街的寺院及其壁畫、佛塑，涉及右街者，僅永安坊永壽寺。本書雖言《寺塔記》，而筆觸基本集中在寺廟及壁畫、佛雕之上，關於佛，幾無涉及。

本書成書略早於唐張彥遠《記兩京外州寺觀壁畫》(《歷代名畫記》卷三)，所記比張彥遠更細緻而具體，由於關於長安西街區域的寺塔情狀幾無記述，故所載長安寺廟數量不及張氏所記豐富齊備。本書文筆生動優美，自由灑脫，並且在內容上，爲後世讀者保存了長安關於坊與寺廟合建的中國古代建築文化資料信息。

(王振復)

# 宅經

〔唐〕佚名

《宅經》，又稱《黃帝宅經》，二卷。舊題黃帝撰。根據此書中出現唐人李淳風、呂才之名姓以及對《宅極經》、《三玄宅經》等古籍內容的引用，疑爲唐代或唐之後人所著。作者托名黃帝，意在自重。主要版本有：《道藏·洞真部衆術類》、《道藏舉要》第九類、《四庫全書·子部·術數類》、《小十三經》、《崇文書局匯刻本》、《民俗叢書》本以及《宅經》敦煌本等。

中國古代關於相宅的書頗多，如《黃帝二宅經》、《文王宅經》、《孔子宅經》、《八卦宅經》、《五兆宅經》、《六十四卦宅經》、《元悟宅經》、《劉根宅經》、《李淳風宅經》、《張子毫宅經》、《呂才宅經》、《王微宅經》、《宅極經》、《三玄宅經》、《元女宅經》以及《宅鏡》等，該書流傳最廣，影響最大。亦有文字錯訛。

《宅經》是闡述中國傳統建築文化所謂「陽宅」、「陰宅」風水理論之書，以先秦典籍《周易》卦理爲立論之本。所謂「陽宅」，係指活人所處的建築及建築環境。該書內容，分序、總論、凡修宅次第法、陽宅圖說、陰宅圖說五部分。

「序」指出「夫宅者，乃是陰陽之樞紐，人倫之軌模。」一語點出作者對陽宅、陰宅文化的總體觀念，即以

《周易》陰陽學說爲綱、建宅必循人倫規範的思想。認爲《周易》「陰陽之理」是相宅、建宅必須遵循的根本法則，「陰者，生化物情之母」；「陽者，生化物情之父」。陰陽，「作天地之祖，爲孕育之尊。順之則亨，逆之則否」。說明全書思想以陰陽卦理融貫。以天干、地支配以《周易》八卦之乾、艮、坤、巽，構成「二十四路」，構建陽宅、陰宅的風水方位。記載了中國古代關於相宅、建宅的諸多宅經書名。

「總論」以陽陰學說爲立論依據，總論陽宅、陰宅的風水 形勢。陽宅，須陽氣抱陰；陰宅，須陰氣抱陽。陰陽二氣冲和之宅，則吉。提出「人因宅而立，宅因人而存，人宅相扶，感通天地，故不可獨信命也」這一建築生態學的樸素命題。涉及建築學的人與建築之比例尺度問題。

「凡修宅次第法」講述建築的風水方位及其禁忌。闡述陰陽五行理論在相宅、建宅實踐中的具體運用。先修什么、後建什么，都須依法而行。提出所謂「宅以形勢爲身體，以泉水爲脈，以土地爲皮肉，以草木爲毛皮，以舍屋爲衣服，以門户爲冠帶，若得如斯，是事嚴雅，乃爲上吉」的風水學命題。

「陽宅圖說」，附圖。此圖以《周易》文王八卦方位之說爲基本制圖原則，參以天干、地支說，論陽宅八個方位的「吉凶」休咎。

「陰宅圖說」，附圖。亦以《周易》文王八卦方位之說爲基準，融滲天干、地支說，論陰宅八個方位的「吉凶」休咎。

本書內容，具有一定的中國古代建築生態學、環境學的樸素、合理的思想因素，雜以神秘、迷信的風水之說。（王振復）

# 滄浪亭記

〔北宋〕蘇舜欽

《滄浪亭記》，一篇，北宋蘇舜欽作。收於《蘇舜欽集》。有宋犖校刻本、震澤徐氏刻本。

作者蘇舜欽（一〇〇八——一〇四八），字子美，梓州銅山（今四川中江南）人，遷居河南開封。范仲淹薦爲監進奏院。北宋詩人，詩風雄健，與梅堯臣齊名。

北宋慶曆四年（一〇四四）秋，在監進奏院任上，蘇舜欽邀集一些知名人士公宴。因未邀請太子中舍李定遂以此細故被誣爲盜用公款，革職爲民。第二年四月，蘇舜欽舉家南遷於蘇州，購得城南一處廢園，築園名「滄浪亭」，並自撰《滄浪亭記》。

滄浪亭，蘇州名園，雖幾經易主，至今猶存。

《滄浪亭記》一開頭就指出，「予以罪廢，無所歸，扁舟南游，旅於吳中」，惆悵徘徊，遂購得「崇阜廣水」，築爲園林，自號「滄浪亭」。「滄浪」一名，典出《孟子·離婁》：「有孺子歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。』」捨棄塵俗，追慕清風明月，坐忘林泉，洗濯精神繫累，這園名寄托着作者累於朝堂傾軋而落敗、轉而要求回歸於自然的園林審美理想。正如《滄浪亭記》云，「至則灑然忘其歸，觴而浩歌，

踞而仰嘯。野老不至，魚鳥共樂，形骸既適，則神不傾；觀聽無邪，則道以明。返思向之汩汩榮辱之場，日與錙利害銖相磨戛，隔此真趣，不亦鄙哉！此真乃夫子自道。

《滄浪亭記》爲後代保存了關於蘇州名園滄浪亭營構之初的寶貴史料，是中國園林文化藝術史上的一篇重要文獻。（王振復）

# 長安志

〔北宋〕宋敏求

《長安志》，二十卷。北宋宋敏求撰。記述唐都長安宮城、坊市及屬縣的專著。該書宋代刻本久已失傳，後有《長安志》八卷明刊本、十卷影抄元刊本、二十卷宋刊本、明刊本、傳世的有明成化四年（一四六八）郃陽書堂刊本、明嘉靖刊本、均與元朝李好文的《長安志圖》三卷合刻，但脱誤極多。流傳較廣的是清畢沅校刻本。

宋敏求（一〇一九——一〇七九），字次道，北宋趙州平棘（今河北趙縣）人。父祖皆爲顯宦，家中藏書三萬餘卷，敏求好學，熟悉朝廷典故。宋仁宗時，賜進士及第，爲館閣校勘。曾參與修《唐書》，後出知亳州。治平年間，召爲《仁宗實錄》檢討官，同修起居注，知常誥，判太常寺。曾補撰唐武宗李炎以下六朝實錄四十三

卷，編集《唐大詔令集》。神宗時，因議典禮失誤，貶知絳州，後被召回。後加龍圖閣直學士，命修兩朝正史。後遍搜史部實錄、傳記、古志、碑刻等，於熙寧九年（一〇七六）撰成《長安志》。作者還著有開封古地方志《東京記》三卷，上卷爲宮城，中卷爲舊城，下卷爲新城。三城之內，凡宮殿、官府、坊巷、第宅、寺觀、營房等，均次第記之。晁公武認爲這本書對開封的坊巷、寺觀、官廨、私第諸多故事，考核均極爲精博，可惜今已佚亡。另纂《河南志》二十卷，原書已佚，後經清代人輯佚，現有永樂大典輯本、靈岩山館本、繆荃孫《藕香零拾叢書》本等。繆氏輯本共四卷八目：卷一爲京城門坊街隅古迹，卷二爲成周城闕宮殿古迹，後漢城闕宮殿古迹，晉城闕宮殿古迹，卷三爲魏城闕古迹、隋城闕古迹，卷四爲唐城闕古迹、宋城闕古迹。卷首有東漢東都城圖、魏金墉城圖、後魏洛陽城圖、西晉洛陽京城圖、宋西京城圖共五幅。這本志書不是宋書原版，而是雜入了元代的資料，所以清代沈垚說：「是書實出元人之手，而宮殿坊市則直錄宋敏求之書，間加改竄」（見《落帆樓文集》）。此志爲現存的河南方志，極有價值，與《長安志》爲我國現存最早的兩部以記述古都建築爲主的專書。《玉海》中的一段話，可以說綜合了宋代人對這兩本書的評價：「唐韋述爲《兩京記》，宋敏求演之爲《河南》、《長安》志。凡其廢興遷徙及宮室城郭，坊市茅舍，縣鎮鄉里，山川津梁，亭驛廟寺陵墓之名數，與古先之遺迹，人物之俊秀，守令之良能，花卉之殊尤，靡不備載。考之韋《記》，其詳十餘倍，真博物之書也。《長安志》二十卷，熙寧九年二月五日趙彥若序。《河南志》二十卷，元豐六年二月戊辰司馬光序。」而《文獻通考》中則說：「司馬光爲之序，以爲考之韋《記》，其詳不啻十餘倍。開編粲然，如指諸掌，真博物之書」。由此可見這兩本書繼承了前人成果而加以發展，價值很大。

《長安志》主要記述唐宋時雍州、京都、京兆尹及所屬之長安、萬年、咸陽、興平、武功、鄠縣、臨潼等二十

四縣地理、人口、物產、特別是長安古迹，凡城郭、宮室、官府、山川、道里、津梁、郵驛，以至風俗、物產、宮室、寺院等，都有詳細記載，其坊市曲折，及唐時士大夫第宅所在，皆都一一能舉其處，有贍博明晰之稱。

《長安志》全書前有原序，說明寫作此書的目的是爲了給人們提供較詳的長安都城的演變概貌，而體例上則以唐開元時韋述的《兩京新記》長安部分爲本而大事增益。

卷一分爲「總叙」、「分野」、「土產」、「土貢」、「風俗」、「四至」、「管縣」、「雜制」等內容。概述了長安的古今名稱變化及官府設置情況、所處地域的不同變化、貨物土產、貢進珍品、區域範圍、民風習俗等。而「管縣」條下則考證記叙了漢、晉、隋、唐等不同時期長安所轄縣名稱、人口等。「雜制」中記述了從漢代至唐代皇帝廟宇及其位置。

卷二記述了雍州、京都、京兆尹、府縣官四部份內容。其中「雍州」、「京都」、「京兆尹」分述了三地的名稱來源、位置、變遷、「府縣官」則記述了官吏設置情形。

卷三至卷六爲「宮室」，遍考周秦漢魏晉唐宮室，既有對局部建築如城門、宮門、明堂、辟雍的詳細考證，又有對整體宮殿如阿房宮、上林苑、未央宮、長樂宮等的記述，考其名稱、沿革、方位、建築形制等，極爲詳細。

卷七至卷十爲「唐皇城」和「唐京城」，「唐皇城」記述了唐代皇城的城門方位、規制及每一城門周圍的官府、宮室等機構設置情況。「唐京城」記述了唐代長安城的規模、歷代的名稱沿革、各城門名稱（以及外城、坊間的形制、名稱）、街道、城市宮殿建築及名稱、豪富宅第、宗教寺觀、祠堂、府廨、家廟、市井等。

卷十一至二十爲縣記，計有萬年、長安、咸陽、興平、武功、臨潼、鄠縣、藍田、醴泉、櫟陽、涇陽、高陵、乾

祐、渭南、蒲城、盩厔、奉天、好畤、華原、富平、三原、雲陽、同官、美原二十四縣，備述每一縣的地理人口、民俗物產、山川道里、宮室寺院、郵驛作坊等的歷史沿革、規制概貌，以及所轄村鎮，完備而又詳盡。特別是其中宮殿建築的方位、形制、構建、規模等的記述，對於研究中國建築史，有很大的幫助。

中國歷史上最早記述隋唐長安城坊的專著，是唐代開元年間韋述的《兩京新記》，而在《長安志》中，作者以《兩京新記》爲藍本而大事增益，除詳細備述唐代長安城坊及宮室、第宅、寺觀等建築物外，還上溯周秦，旁及京兆府所屬二十四縣，詳記其沿革風貌。由於《兩京新記》現今僅存卷三殘帙，因之該書就成爲了後世研究唐及唐以前長安地理、建築的主要依據，同時也是研究唐代歷史和文化的必備參考書。

《長安志》對後來的史志書籍的編纂，產生了深遠的影響。元朝駱天驤採用該書的體例和資料，削繁分類，於元貞二年（一二九六年）編纂成《類編長安志》十卷，全書列京城、宮殿室庭、宮禁、圓丘郊社、明堂辟雍、苑囿池臺、館閣樓觀、堂宅亭園、街市里第、寺觀、廟祠、山水、川谷、泉渠陂澤、潭泊、橋渡、原丘、關塞、鎮聚、驛郵、坡坂、堆堰、古城闕、古迹、山陵冢墓、紀異、辨惑、數目故事、勝游、石刻等目。除采用《長安志》的資料外，作者還增補了金、元時的重要史料。書末增編石刻一目，著錄長安及其附近的一百四十多種碑刻，有重要的參考價值。清朝徐松撰的《唐兩京城坊考》。其中長安部份完全承襲了該書的體例和內容，只是略加增補而已。

元代李好文（著名學者、方志編纂家，字帷中，東明（今山東屬縣）人，元至治元年進士，官至光祿大夫）著有《長安志圖》三卷（一名《長安圖說》），在《長安故圖》的基礎上編成二十二圖，常被附刻於宋敏求的《長安志》前，如元刊本、明刊本、清乾隆經訓堂本等。卷上爲漢唐城市宮殿街坊等圖，列入了漢三輔圖、奉元城

圖、太華圖、漢故長安城圖、唐禁苑圖、唐大明宮圖、唐宮城圖、城市制度、城南名勝古迹圖、唐驪山宮圖（上、中、下）。卷中爲古迹陵墓，列有咸陽古迹圖、唐昭陵圖、唐建陵圖、唐乾陵圖、唐陵圖說及圖志雜說一十八篇；卷下爲涇渠圖說，尤具價值。因爲作者認爲，「涇渠之利，澤被千秋」，不可遺漏，因而設涇渠圖說序、涇渠總圖、富平石川溉田圖、涇渠圖說、渠堰因革、洪堰制度、用水則例、設立屯田、建言利病以及總論等目。清代周中孚在《鄭堂讀書記補逸》中贊其「爲一方民生國計立論」。但值得引起人們注意的是，《長安志》與《長安志圖》在內容上沒有直接承接、相互解釋的關係。《四庫全書提要》中說：《長安志圖》「列於宋敏求《長安志》之首，合爲一編，然好文是書本不因敏求而作，强合爲一，世次紊越，既乖編錄之體，且圖與志兩不相應，尤失古人著書之意。」

《長安志》爲研究中國古代歷史文化名城的建制、歷史沿革、建築規模、城市規劃等提供了重要的資料，其關於周圍所轄府縣的地域、土產、民情風俗、人口等情況的記載，對於研究古代都城與周邊關係、都城發展沿革歷史，皆有重要的史料價值。而且《長志安》是中國文化史上最系統完整地記錄並被保存下來的關於長安城坊的專著，不僅對於研究中國古代的都城建築，而且對於研究中國古代文學、歷史、藝術等，都有重要的參考價值。日本著名學者平岡武夫在《唐代的長安與洛陽》一書中收入了《長安志》，並給予很高的評價。國內對其研究，引用具體資料者多，而進行專書研究者較少。（林少雄）

# 營造法式

〔北宋〕李誡

《營造法式》，三十六卷。北宋李誡編纂。是北宋官方頒布的一部有關建築設計和施工的規範書，也是中國文化古籍中論述和保存最完整的一部建築技術專書。最早的版本爲北宋的六卷抄本，於哲宗元祐六年（一〇九一）成書。元符三年（一一〇〇）修成新編《營造法式》三十六卷，後合并爲三十四卷，於崇寧二年（一一〇三）正式刊行全國，今已失傳。南宋紹興十五年（一一四五）曾重刊，然亦未傳世。南宋後期平江府曾刊，但僅留殘本，且經元代修補。一九一九年朱啓鈐在南京江南圖書館（今南京圖書館）發現丁氏抄本《營造法式》（后稱「丁本」），完整無缺，據以縮小影印爲石印小本，第二年由商務印書館按原大本影印，爲石印大本，這是常用的版本。一九二五年陶汀以丁本爲主，參以《四庫全書》文淵、文溯、文津各本校勘，並按宋代殘葉版式和大小刻版印行，稱爲「陶本」。後由商務印書館根據陶本縮小影印爲《萬有文庫》本，並於一九五四年重印爲普及本。

李誡（約一〇六〇——一一一〇），北宋著名建築學家，字明仲，鄭州管城（今河南新鄭）人。曾任汴梁（北宋國都，今開封）將作監主簿（專門管理建築的官），任職期間，主持營造了不少宮廷建築。李誡博學多

藝，喜好著書，先後著有《續山海經》十卷、《續同姓名卷》二卷、《琵琶錄》三卷、《馬經》三卷、《六博經》三卷、《古篆文說》十卷，皆失傳。他還善於繪畫，頗得古代名畫筆法，曾繪有《五馬圖》。他一生最大貢獻是結合自己親身經驗，編成《營造法式》三十六卷。

北宋建國后，在百餘年間大興土木，宮殿衙署、廟宇園苑的建造遍及全國，造型豪華精致，形制大肆鋪張。而當時的都城開封，爲了適應當時手工業和商業的需要，廢除了漢代以來都城常用的封閉式坊里制度，更爲大興土木提供了寬廣的背景。土木興建，勢必引起建築技術的革新和進步，所以這一時期在橋梁建造、室內裝修、木磚石結構、木構架的設計與施工、建築群的布局等方面，都取得了不少經驗，並日益規範化，這就需要在技術上總結以往的經驗。另一方面，隨着建築規模的越來越大，工程管理日益混亂，加之整個社會的制度腐敗，負責工程的各級大小官吏貪污成風，加上鋪張浪費，致使國庫無法應付龐大的開支。因此，建築的各種設計標準、規範和有關材料、施工定額、指標等迫切需要制定，這樣，明確房屋建築的等級制度、建築物的整體布局以及嚴格的料例工限，並將其規範化、制度化，以杜絕貪污盜竊和鋪張浪費，就成爲迫切需要解決的問題。於是，由李誡負責，宋將作監開始奉敕編修建築規範用書。宋哲宗元祐六年（一〇九一），將作監第一次編成《營造法式》（史稱《元祐法式》），由皇帝下詔頒行。但由於該書缺乏用材料制度，工料太寬，不能有效地防止工程中出現的各種弊端，「徒爲空文，難以利用」，所以北宋紹宗四年（一〇九七）又命李誡重新編修。李誡在自己十多年修建營造工程經驗的基礎之上，參閱了大量文獻和舊有的規章制度，並廣泛收集了當時工匠講述的各工種操作規程、技術要領以及各種建築物構件的形制、加工方法，終於編成了流傳至今的這本《營造法式》。

《營造法式》全書三百五十七篇，三千五百五十五條，內容概括起來可分爲五個主要部分，即釋名、各作制度、功限、料例和圖樣，這五部分共三十四卷，前面還有看詳和總目名一卷，全書共計三十六卷。

「看詳」的內容主要是說明闡釋建築各工種制度中若干規定的理論和歷史傳統的根據，以及有關的各種數據，如屋頂坡度曲綫的畫法，計算材料所用各種幾何形的比例，定垂直和水平的方法，按不同季節訂定勞動日的標準等。

第一至二卷是總釋和總則。總釋考證了每一個建築術語在古代各類文獻中的不同名稱和當時通用的名稱，從而確定書中所用的正式名稱並訂出總例。考證的術語是宮、闕、殿、樓、亭、臺榭、城、牆、柱礎、定平、取正、材、拱、飛昂、爵頭、料、鋪作、平坐、梁、柱、陽馬、侏儒柱、斜柱、棟、兩際、搏風、柎、椽、檐、舉折、門、烏頭門、華表、廨八藻井、鉤闌、拒馬義子、屏風、棖柱、露籬、鴟尾、瓦、塗、彩畫、階、磚。總例則是全書的通用定例，並包括測定方向、水平、垂直的法則，求方、圓及各種正多邊形的實用數據，廣、厚、長等常用詞的涵義，以及有關計算工料的原則等。

第三至十五卷是壕寨、石作、大木作、小木作、雕作、旋作、鋸作、竹作、瓦作、泥作、彩畫作、磚作、窰作等十三個工程的制度，詳述建築物各個部分的等級大小、設計規範、各種構件的權衡、比例的標準數據、施工方法和工藝程序、各個構件的相互關係，用料的規格和配合成份，以及磚、瓦、琉璃的燒制方法，對造磚瓦坯、燒變次序、琉璃釉藥及窰的壘造等項工藝都有詳細記載。

第十六至第二十五卷分爲壕寨功限、石作功限、大木作功限、小木作功限、諸作功限、按照各作制度的內容，規定了各工種的構件勞動定額和計算方法，各工種所需輔助工數量，以及舟、車、人力等運輔所需裝

卸、架放、牽拽等工額。最可貴的是其中記錄下了當時測定各種材料的容重。

第二十六至二十八卷爲「料例」，規定了各工種的用料定額和有關工作質量的規定。其中或以材料爲準，或例舉當時木料的各種規格，注明適用於何種構件，或以各種工程項目爲準，如粉刷牆面爲紅色，每一方丈乾後厚一·三公分，需要石灰、赤土、土朱各若干公斤。還有諸作用釘料例，說明各類不同營作用釘的大小尺寸數量，以及大體方位。第二十八卷卷末還附有「諸作等第」，將各項工程按其性質要求、制作難易、分爲上、中、下三等，以便施工調配，適合工匠。

第二十九至第三十四卷都是圖樣，篇幅幾乎占全書的一半。列目總例圖樣、壕寨制度圖樣、石作制度圖樣、大小木作制度圖樣、雕木作制作圖樣、彩畫作制度圖樣、刷飾制度圖樣。圖樣包括了上列各目的測量工具圖、地盤平面圖、柱架斷面圖、木構件詳圖、以及各種雕飾與彩畫圖案。圖樣不僅工筆細膩清晰、形象逼真，而且所列甚詳，基本上將宋以前及宋代建築方面取得的成就進行了形象說明。

《營造法式》可以稱之爲中國古代建築的百科全書，從內容上看，有很大的特點。首先是制定和採用了模數制。書中詳細說明了「材分制」，並以「材」爲權衡的基本單位。對於「材」與「契」的規定爲：（一）、凡構屋之制，皆以材爲祖，材有八等，度屋之大小因而用之。（二）、契廣六分厚四分，材上加契者謂之是材。（三）、凡屋宇之高深，名物之短長，曲直舉折之勢，規矩繩墨之宜，皆以所用材之分以爲制度焉。以這三條規定爲基礎，結合書中其他章節，可以認爲材指的是斷面高厚相當於拱木高厚的方木，八種材的具體尺寸包括了當時各種等級各種規模的官式房屋使用的木材種類。材厚度的十分之一叫做一分，以此可度量大木各種構件。契是比材高厚都小一些的方木，位於拱與拱之間或拱與枋之間。在《營造法式》中，無論是尺寸、做

法，常常利用材、契、分來作爲衡量標準。這是中國建築歷史上第一次明確模數制的文字記載。其次是設計具有靈活多樣性。各種營作制度雖然在書中有嚴格而又繁複的規定，但是並沒有具體限定建築物群體組織的布局和單體建築的平面尺寸，且往往在各種制度的條文下附有「隨宜加減」的小注，這就使設計者在大的規制下可以根據不同地域、不同功用及不同財力的具體條件，對構件的比例尺度發揮自己的創造性。在具體的操作上，也表現了其靈活性。如書中規定了對梁枋的加工手段，就有精細之分，主要建築物如殿堂等的梁枋採用「月梁」，加工精緻；次要建築物如常行散屋等，其梁枋則採用「直梁」，加工就較粗糙。另外，室內有天花板的建築，梁栿又有「明栿」和「草栿」的區別，天花以下露明的梁栿就要采取「明栿」的做法，工整精麗，砍割卷殺都有一定的做法；天花以上不外露的則採取「草栿」的做法，只對梁栿一般加工而已。至若採用「徹上明造」，亦即不用天花板時，梁栿等屋架構件的加工也就很粗疏了。由此可見其具體操作的靈活多樣性。次外，全書歸納和總結了大量的古建築技術經驗。如根據傳統的木構架結構，規定凡立柱都有「測角」及柱「升起」，這樣就使得整個構架向內傾斜，大大地增架了構架整體的穩定性；在橫梁與立柱交接處，用斗拱承托以減少梁端的剪力，並總結了偷心的做法，即如果斗拱向外挑出的各層出踩上，也就是向外挑出的各層翹頭或昂身上，都依建築物面寬方向出拱，但仍繼續出踩或出昂的方法，這種做法在遼、宋、金的建築遺物實例中運用相當普遍。書中還敘述了磚、瓦、琉璃的配料比例和燒制方法，以及各種彩畫顏料的配色方法，從中我們可以知道當時的彩畫主要有兩種，一種是以暖色爲基調，有丹粉刷飾和五彩遍裝法，另一種是以冷色爲基調，即碾玉裝，從中可以見出當時建築物的裝飾及人們的審美情趣。第四，結構與裝飾的和諧統一。該書對大小木作、石作、磚瓦作、彩畫作等，既有詳細的條文，又配以具體的圖樣，在規定柱、梁、斗拱等

構件結構上所需形制大小及各自不同的構造方法的同時，也規定了它們各自藝術加工的方法。如梁、柱、斗拱、椽頭等構件的輪廓和曲綫，就是採用「卷殺」的方法制作的。該手法充分地利用和發揮了結構構件的功能，並加以適當的藝術加工，發揮其裝飾作用，成爲中國古典建築的重要特徵之一，從而奠定了中國古代建築在世界建築史上的獨特地位。

《營造法式》不僅總結了各種經驗，而且更重要的是在當時調解大興土木與工料缺限之間的關係，起到了重要作用。北宋王安石執政期間，爲了杜絶貪污浪費、根除腐敗現象，制訂出了一系列財政和經濟的法令和條例，該書也可看作其中之一，因此書中以大量的篇幅叙述工限和料例。例如對勞動定額的計算，首先按四季白天時間的長短，將春、秋分爲中工，夏季分爲長工，冬季分爲短工，工值以中工爲基準，長短工各增減百分之十，並且對軍工和雇工也規定了不同的定額。其次，對每一工種的構件，按照運輸距離的遠近、水流方向的順逆、加工木材的軟硬等級、大小和質量要求，規定了不同的工值計算方法。料例部分中，則對於各種材料的消耗都有詳盡而具體的定額。所有這些規定，都爲編造預算和施工組織制訂出了嚴格的標準，既便於生産，也便於檢查，從而有效地杜絶了土木工程中貪污盜竊現象的發生。

《營造法式》將唐代已形成的以材爲模數的設計方法、各工種的做法和工料定額首次完整系統地做爲一種定制固定下來，並附以圖樣，較爲系統地、完整地反映了當時中原地帶建築設計、施工、形式結構和裝飾樣式等方面的技術成就和藝術水平，成爲流傳下來的中國古代最重要的建築專書，也是研究宋代並上溯隋唐、下及金元建築演變的重要史料。特別是其中揭示的北宋時期大量的宮殿、寺廟、官署、府第等木構建築所用的方法，使我們能在實物遺存保留較少的情況下，對當時的建築有非常詳細的了解，從而爲研究中

國古代建築發展史提供了重要史料。通過書中的記述，我們還了解了現存建築所不曾保留的、今天已不使用的一些建築設備和裝飾，如檐下鋪竹網以防鳥雀築巢，室内地面輔編織的花紋竹席，椽頭用雕刻紋樣的圓盤，梁栿用雕刻花紋的木板包裹等。

《營造法式》作爲一部建築學的資料彙編，是對中國古代建築技術和建築觀念的總結和升華，從中不僅可以見出中國古代建築規模和各種技術數據，而且還可以通過其探索中國建築文化的特有品位及其中蘊含的文化精神。特別是其中總結概括出來的「材」的模數，可以說概括出建築物一切構件的尺度和建築各部份的關係，便於施工和管理，同時更重要的是，使中國建築具備了形式美的法則，如具有實用功能的臺基、礎柱、斗拱、窗欞、彩畫、瓦飾等，同時又有重要的藝術裝飾作用。而在具體創作中，雖然大量建築都是程式化的形式，但卻極少有完全相同的建築，因爲匠師們在運用總體程式的過程中，同時注入了自己的藝術構思和審美情趣，不斷創新。這就使中國建築藝術既有嚴格的定型，又有豐富微妙的變化，既是簡單的結構實體，又充滿了無窮的空靈韻味，而所有這些，在本質上又是同中國文化和藝術精神相通的，所以《營造法式》爲研究中國特有的建築藝術、從而進一步理解和把握中國藝術精神，提供了一個系統、詳盡而又珍貴的第一手資料　（林少雄）

# 洛陽名園記

〔北宋〕李格非

《洛陽名園記》，一卷，北宋李格非撰。撰於紹聖二年（一〇九五），收入邵博《聞見錄》，有《津逮秘書》本。

李格非，生卒年不詳，字文叔，山東濟南人。曾任禮部員外郎。李清照之父。爲著名學人，工於詞章。《宋史》稱其曾以文章受知於蘇軾，主張「文不可以苟作」。宋紹聖元年（一〇九四），宰相章惇主張編纂元祐年間排斥「新法」及持不同政見者的章疏以爲貶斥他們的證據，李格非「潔身自好」而未允參與，遂亦被列入「元祐奸堂」之列，由此可見其政治態度。著作有《禮記精義》、《洛陽名園記》等。

《洛陽名園記》記有北宋時期洛陽名園十九處，這十九處名園分別爲：富鄭公園，即宋仁宗、神宗兩朝宰相富弼（封鄭國公）所築私園，所記稱此園「景物最勝」、「曲有奧思」。

董氏西園：宋真宗朝工部侍郎董儼（字望元，洛陽人）所築私園，園內建築「屈園甚邃」，有所謂「迷樓」之稱。

董氏東園：與董氏西園相對。此園除植奇花異木、築樓閣廳堂外，尤以水趣取勝。

環溪：宋天聖八年狀元、宣徽南院使王拱辰宅園。此園亭臺樓榭，「宏大壯麗」，「洛中無逾者」。

劉氏園：疑爲《宋史》所傳劉元瑜（官拜右司諫）所築私園，此園「涼堂」建築規制嚴謹，契合於宋喻浩《木經》所定，時人稱此園「制度適愜可人意」、「尤工致」。

叢春園：宋紹聖年間門下侍郎安燾購得尹氏私園，此園特點，以大亭「叢春亭」、高亭「先春亭」爲主景，「岑寂而喬木森然」。

天王院花園子：以植洛陽牡丹聞名天下。「凡園皆植牡丹」，而此園「蓋無他池亭，獨有牡丹數十萬本。」

歸仁園：原爲唐穆宗、文宗朝宰相牛僧孺私園，宋時爲紹聖年間中書侍郎李清臣所有，園址在洛陽歸仁坊，故名。此園「多大園池」，爲洛陽名園之冠。

苗帥園：原爲北宋開國初年宰相王溥舊園，宋元祐年間節度使苗授重修。「園既古，景物皆蒼老，復得完力藻飾出之。」此園以亭軒、池水、竹趣爲佳構。

趙韓王園：北宋開國功臣、被追封爲韓王趙普的宅園，李格非稱其「高亭大榭，花木之淵藪」。

李氏仁豐園：唐代宰相李德裕所作洛陽遺園，原爲：「平泉山居」，該園集天下花木之盛，以亭築爲主景。

松島：原爲唐節度使袁象先私園，轉而爲宋真宗、仁宗兩朝宰相李迪所有，終而爲李格非生時洛陽富户吳氏（名字與生平待考）所居。此園的最大特點，「南築臺、北構堂，」獨以遍植天下奇松取勝。

東園：宋仁宗宰相文彥博宅園，原爲藥圃，地處洛陽東城。此園重在水景，「水渺瀰甚廣，泛舟游者如在江湖間。」

紫金臺張氏園：在文彥博「東園」之北，洛陽富户張氏所築，「園亦繞水而富竹木，有亭四。」

水北湖氏園：地處洛陽北邙、瀍水之北，爲胡氏所築，有二園相鄰。此二園構築精雅，所謂「天授地設，不待人力而巧者，洛陽獨有此園耳。」

大字寺園：原爲唐代大詩人白居易私園，即洛陽履道里宅園。白居易稱其「五畝之宅，十畝之園。有水一池，有竹千竿。」園景清雅。因履道里後爲大字佛寺，故名，宋時爲官宦張君清得其半而重築，亦稱「會隱園」，「水竹尚甲洛陽。」

獨樂園：北宋司馬光宅園。司馬光因對王安石「新法」持異議而被排斥閑居洛陽十五年，築園自娛。園名「獨樂」，典出《孟子》「獨樂樂，不如與衆樂樂；與少樂樂，不如與衆樂樂」語。司馬光在「園記」中說，孟子所言「衆樂」，「此王公大人之樂，非貧賤者所及也。」故取名「獨樂園」，以「貧賤」自比，「獨善其身」之意。北宋熙寧四年，司馬光舉家遷居於洛陽，熙寧六年置田二十畝築此園於尊賢坊北關。此園特點在於小而雅，有書卷氣。

湖園：原爲唐憲宗元和年間宰相裴度宅園。李格非在「名園記」中稱，「園圃之勝不能相兼者六：務宏大者，少幽邃；人力勝者，少蒼古；多水泉者，艱觀望。兼此六者，惟湖園而已。」

呂文穆園：北宋太宗朝宰相呂蒙正所築私園。建於伊水上流，木茂而竹盛，以亭橋之構築取勝。

從以上所述洛陽名園十九處分析，其中多爲官宦、名門私園，園之造景往往兼得皇家園林的燦爛與文人園林的疏雅，可居、可游、可悟。此書所記，均爲作者逐一訪觀所得，不逞詞藻華美而崇尚實錄，故此書在中國園林文化史上具有重要史料價值。

此書卷尾有「論」，爲全書總結。認爲「園圃之廢興，洛陽盛衰之候也」；而「洛陽之盛衰者，天下治亂之候

也」。所以在此書對洛陽名園的記述中，表達了作者對洛陽興廢、天下治亂的關切與頗爲深沉的文化歷史意識。（王振復）

# 艮嶽記

〔南宋〕張淏

《艮嶽記》，一篇。南宋張淏編撰。通行本爲《古今説海》本。

張淏（生卒年未詳），字清源，曾居浙江紹興。著有《雲谷雜記》、《會稽續志》等。

北宋末年，宋徽宗登基之初，信方士之言，於政和七年（一一一七）在京都開封東北隅平地之上起造「萬歲山」，爲皇家御園主景，費時五年，至宣和四年（一一二二）築成，賜名「艮嶽」。艮者，指周易先天八卦方位中的艮卦，居於東北一隅，周易稱「艮」爲山。張淏《艮嶽記》開頭即記述方士之言，「京城東北隅，地協堪輿，但形勢稍下，倘少增高之，則皇嗣繁衍矣」，説明「艮嶽」的起造，是皇家篤信「風水」説的産物。

此文由兩部分組成。

一、作者記述「艮嶽」建造經過，包括選址、「花石綱」的採運以及亭臺樓觀、奇花異木、珍禽異獸的建造、栽植與圈養等。稱此「萬歲山」天下奇珍，「莫不畢集」、「飛樓傑觀，雄偉瑰麗，極於此矣。」最後記述「艮嶽」建

成四年之後，金人人侵，京城淪陷，「艮嶽」被毀情形。

二、纂編徽宗御制《艮嶽記》與四川僧人祖秀《華陽宮記》之要略。

御制《艮嶽記》，頗爲詳細地記述「艮嶽」諸多勝景的建造與形勢。該御制《艮嶽記》曾載王明清《揮麈後錄》。

四川僧人祖秀《華陽宮記》詳述「艮嶽」疊石經過及高超的「花石」藝術。據《宋史·地理志》，北宋宣和六年（一一二四），傳聞「艮嶽」產出金芝，信奉道教的宋徽宗以爲乃皇運吉兆，遂改「艮嶽」爲「壽嶽」，別稱「華陽宮」。靖康元年（一一二七），祖秀有緣游「艮嶽」，撰此《華陽宮記》，此文原載《東都事略》。

張淏在輯錄御制《艮嶽記》與祖秀《華陽宮記》時，删去麗辭浮文，保留實錄原文。（王振復）

# 吳興園林記

〔南宋〕周密

《吳興園林記》，一卷。北宋周密撰。原爲作者《癸辛雜識》一書内容構成，標題《吳興園圃》，後人易名爲《吳興園林記》。通行本爲《津逮秘書》本。

周密（一二三二——一二九八），字公謹，號草窗。祖籍山東濟南。宋室南渡後，移居浙江湖州，別號四

水潛夫、弁陽老人、蘋洲等，均以湖州地望起意。宋末曾任義烏令等職，宋亡不仕。南宋詞人，詞作格律嚴謹，詞風在姜夔、吳文英之間而近吳（文英，字夢窗），時人並稱「二窗」。偶有詩作，能書善畫。一生著述豐富，主要有《草窗詞》二卷、《武林舊事》十卷、《齊東野語》二十卷、《雲烟過眼錄》四卷、《癸辛雜識》六卷以及《草窗韻語》等，詞爲南宋大家之一。並編有《絶妙好詞》七卷，爲詞家著名總集。

《吳興園林記》記述作者「常所經游」的湖州（吳興）園林凡三十六處。卷首簡述湖州爲自然勝景、人文薈萃之地，略叙作「記」原因。然後分述吳興園林之盛。

南沈尚書園：南宋紹興年間尚書學沈介宅園，園近百餘畝，尤以湖石取勝。其址在城南。

北沈尚書園：南宋户部尚書沈作賓私園，居於城北，園三十餘畝，以水景爲主要特色，「極有野意」。

章參政嘉林園：作者外祖父章良能（南宋嘉定六年爲參知政事）宅園，依南城而築，有「嘉林堂」、「城南書院」之稱，富於書卷氛圍。

牟端明園：南宋端明殿學士牟子才兵部郎李寶謨處購得。有「碩果軒」、「元祐學堂」、「萬鶴亭」、「南漪小隱」等勝景。

趙府北園：原爲安僖舊園，後歸觀文殿學士趙德淵父子「葺而居之」，有「東蒲書院」、「桃花流水」、「薰風池閣」、「東風第一梅」等佳構美景。

丁氏園：丁總領（名字待考）私園，「後依城，前臨溪」，合萬元亨「南園」、楊氏「水雲鄉」二園而成。

蓮花莊湖州富户趙氏宅園，四面皆水，以蓮爲盛。

趙氏菊坡園：原爲趙氏蓮花莊，分其半築爲新安郡王私園，「其中亭宇甚多，中島植菊至百種，爲菊

坡」。

程尚書園：南宋吏部尚書程大昌之私園，園主愛吳興山水之勝而卜居於此。

丁氏西園：原爲北宋熙寧年間進士丁葆光故居，後稱「丁家茅庵」，爲一時天下名士興會之地。

倪氏園：尚書倪文節私園，「四至傍水」，秀然成趣。

趙氏南園：觀文殿學士趙德淵的又一處園林，在南城，「處勢寬閑，氣象宏大」、「崇樓之類，甚壯」。

葉氏園：葉夢得左丞相族孫葉溥所築，「多竹石之勝。」

李氏南園：南宋參知政事李性傳所居，「中有傑閣」。

王氏園：王子壽使君宅園，「規模雖小，然回折可喜。」

趙氏園：原爲端肅和王家居，園池傳爲唐代湖州刺史顏真卿園古迹。

趙氏清華園：新安郡王趙師揆的又一處園林，主景爲「清華堂」，「靜深可愛」。

俞氏園：南宋刑部侍郎俞澄（字子清）築於湖門。「假山之奇，甲於天下」。

趙氏瑶阜：南宋嘉定年間進士趙蘭坡別業。「景物頗幽」，以家傳書法藝術《瑶阜帖》刻石爲園景特色。

趙氏蘭澤園：趙氏的又一處園林，內修佛寺、墓地，「牡丹特盛」。

趙氏綉谷園：原爲新安郡王祖偉傳居第，後屬趙忠惠所有，「一堂據山椒」，「盡見一城之景，亦奇觀也。」

趙氏小隱園：園址在北山法華寺後，「有古意，梅竹殊勝。」

趙氏蜃洞：趙忠惠的又一處園林，有岩洞「深不可測」。

趙氏蘇灣園：新安郡王的又一處園林，在城南關三里，以太湖形勝爲遠景，樓亭尤美。

畢氏園：南宋嘉定間保康軍承宣使畢最遇所修，三面皆溪，南臨丘山，後歸趙忠惠所有。

倪氏玉湖園：倪文節別業。「內有藏書樓，極有野趣」。

章氏水竹塢：章良能兄良肱北山別業，「有水竹之勝」。

韓氏園：昔爲韓佗胄之兄弟子侄輩的舊園，後歸屬於湖州富户余氏，尤以三峰太湖石聞名。

葉氏石林：南宋左丞相葉夢得故居，在弁山之陽，萬石環之，故名。此園歷史悠久。周密訪觀於此時，園景失養而「皆没於蔓草。」

錢氏園：湖州富户錢氏所居。「在城東北五里」，「岩洞秀奇」，「下瞰太湖，手可攬也。」

程氏園：南宋吏部尚書程大昌別業，離城數里，園景靜雅，築藏書樓藏書數萬卷。

孟氏園：湖州孟無庵第二子、即趙忠惠婿別業，「有極高明樓，亭宇凡十餘所」。

該書記南宋湖州園事之盛衰，有一定史料價值。惟文字往往過於簡略，是其缺點。（王振復）

# 葬書

〔南宋〕佚名

《葬書》，一卷。分内篇、外篇、雜篇。舊題晉人郭璞撰，但在宋代以前有關郭璞著作的記載中，均未有此書。至《宋志》始見記載。當爲北宋托名之作。此後，有方技之家、好事者競相粉飾增華遂成一卷二十篇。南宋蔡元定病其蕪雜，删爲八篇。元人吳澄又病蔡氏未盡蘊奥，擇至純者爲内篇、精粗純駁相半者爲外篇、粗駁當去而姑存者爲雜篇。故《葬書》通行本的内、外、雜篇體例，源自吳澄舊本。主要版本有：《宋史·藝文志·五行類》本，一卷；元吳澄本，分内篇、外篇、雜篇，一卷；劉江東家藏善本，此本前署明洪武四年秋八月朔金華胡翰序及宋濂、張齊、吳沉序，此本後載於《叢書集成新編》，爲元吳澄删定，明鄭謐注；《欽定四庫全書》本。此外，《地理大全》、《學津討原》與《津逮秘書》等叢書均收錄此書。

《葬書》内篇提出「葬者，乘生氣也」這一著名的陵墓建築文化總觀念。爲建築風水下一定義，即「氣乘風則散，界水則止。古人聚之使不散，行之使有止，故謂之風水。風水之法，得水爲上，藏風次之。」外篇叙述墓穴選址。强調考察山巒形勢，認爲相地擇吉可以奪神功而改天命。相地須「藏風」、「界水」，以乘生氣。所據之土要求細膩、滋潤，高爽而近水，依東青龍、西白虎、南朱雀、北玄武「四象」之則定「吉凶」。

雜篇繼述陵墓建築「風水」之法。認爲「占山之法，以勢爲難而形次之，方（方位）又次之。」看風水須先覓「龍脈」。「龍脈」是一種山勢起伏連綿的遠觀效果，比較難得，以山勢葱鬱、雄偉、幽遠者爲佳，地形須平正、廣厚，能藏風而氣韻流動，有水懷抱，方位必符八卦方位之則。

《葬書》篇幅簡短。內、外、雜篇三部份內容有重復，在講求建築風水迷信觀念的同時，一定程度上保存了中國古代建築藝術關於建築生態學、環境學的樸素思想。（王振復）

# 禁扁

〔元〕王士點

《禁扁》，五卷。元代王士點撰。成於元至順元年，《四庫全書總目提要》說：「何晏《景福殿賦》云：『爰有禁楄，勒分翼張』，注引《說文》：扁從户册者，署門户也。扁與楄同。此書詳載歷代宮、殿、門、觀、池、館、苑、御等名，故取義於此。」主要版本有揚州曹氏刊本、坊刊本、明抄本、舊抄本，《四庫全書》在史部二二六卷「地理類」中收入了全書。

王士點（？——一三五九），元代東平（今屬山東）人，字繼志。元至順元年（一三三〇），爲通事舍人，歷翰林修撰。至正二年（一三四二），遷秘書監管勾，累官淮西憲僉，升四川行省郎中，改四川廉訪副使。十九

年（一三五九），劉福通部將李喜喜率紅巾軍自陝入蜀，繼志被俘，絕食而死。除撰有《禁扁》五卷外，與商企翁合編《元秘書上監志》十一卷，彙集元代秘書監中文件，具有較高的史料價值。

《禁扁》原書爲甲、乙、丙、丁、戊五卷，存目一百一十六篇，十五部分。卷首有歐陽元至順元年序，認爲爲人君者得此書，可以「因名號而文質，思制度之奢儉」，而爲人臣者得之，「其在朝廷設顧問，則可以無召對寡陋之虞；退而閑居，偶有題榜，則可以無重復嫌疑之犯」。同時還附有虞集至順癸酉的序文，其中稱繼志「見聞異於常人，又以强記博學稱於時」，此書甚爲詳贍，具有較高的價值。

全書從傳説中的三皇五代始，遍錄商、周、秦、前後漢、魏、蜀、西晉、六朝、北齊、北周、隋、唐、宋、遼、金、元各個朝代中的建築物及景觀名稱，分爲宮、室、苑、囿、圃、落、園、田、莊、坊、院、宅、巷、營、場、柵、屯、堋、殿、堂、堂皇、寢、舍、屋、亭、房、夾、序、廂、個、軒、廬、廡、廊、墀、庭、階、除、垂、樓、閣、臺、榭、壇、省、館、部、寺、衛、監、膠、學、司、署、局、所、府、庫、藏、倉、御廩、閑、廐、皁、圈、山、巖、嶼、島、嶽、嶺、崞、谷、壑、洞、岡、峰、巘、麓、崖、磴、坡、道、石、池、陂、塘、沼、江、海、湖、河、渠、溝、澗、泉、洲、渚、湯、舟、橋、閘、井、門、闕、觀、塾、閣、闔、城等，廣爲收錄，並給予簡要的辯正解釋。

本書是中國文化史上專收各類建築物名稱最系統、最全面的第一本專書。因此對研究中國古代各類建築物名稱、歷代沿革具有重要意義，通過其可以考證各個建築物在不同歷史時期的不同名稱，對於歷史上只記載建築物或至今仍保留有建築遺存但失去名稱者，可起到補充或正名作用。其次，作爲中國文化史上第一部收錄各類建築物名稱的專書，從中可以見出中國建築物命名規律，不僅具有史料價值，更具有藝術價值，通過不同時代對不同建築物的命名，可以看出不同時代人們的社會理想、倫理觀念、審美情趣和宗教

情結，對於進一步研究中國建築與中國哲學、美學、宗教、文學的關係，都具有一定的史料價值。此外，《禁扁》開辟了中國文化史上專門研究建築物名稱的先河，這一方面的研究，前人未曾關注，而後代又無以爲繼，因此在中國學術史上具有獨特的價值，發揮着重要的作用。可惜此書很少被人關注，深入而又系統的學術研究就更無從談起。（林少雄）

# 王氏拙政園記

〔明〕文徵明

《王氏拙政園記》，一篇。明代文徵明撰。成於明嘉靖十二年（一五三二），距王獻臣於明正德初年（一五〇六）初修拙政園僅三十餘年，是有關拙政園這一蘇州名園頗爲原始的文字記載，在中國園林史上具有比較重要的史料價值。文收於《甫田集》。

書名中的王氏指王獻臣，字敬止，號槐雨，江蘇蘇州人。明弘治六年（一四九三）考中進士，曾任御史，任內出巡山西大同，因彈劾失職武臣而得罪於權要，被貶爲上杭縣丞，正德初年遷永嘉知縣，一五〇四年再貶爲廣東驛丞。文徵明在《記》中說，王獻臣「解官家處」，「享閑居之樂者，二十年於此矣」，推見王氏解歸田園約在明正德八年（一五一三）前後。

作者文徵明（一四七〇——一五五九），初名壁（亦作璧），號衡山，字徵明，以字行。江蘇吳縣（古稱長洲）人。九度應試，均未中舉，五十四歲時以歲貢生薦爲翰林院侍詔，三年後辭歸。文名卓著。少時學文以吳寬爲師，學書於李應禎門下，並學畫於著名畫家沈周。與祝允明、唐寅、徐禎卿時稱「吳中四才子」。能隸書、擅草體、尤精小楷。畫擅山水，摹江南自然兼寫閑庭人居，畫風偏於蒼鬱秀逸。門徒甚衆，遂成「吳門畫派」。在中國繪畫史上，與沈周、唐寅、仇英合稱「明四家」。亦能詩善文，有《甫田集》傳世。

據有關記載與考證，蘇州名園拙政園自建園至今近五百年間，數經興衰。先是在王獻臣之後，該園被王氏之子一個晚上賭博輸於徐氏（疑爲徐泰）時，徐氏改稱「佳園」，增損園景。王世貞《古今名園墅編》序有云：「徐鴻臚『佳園』，因王侍御『拙政』之舊，以已意增損而失其真」。即指此事。清代初年，園主易爲海寧陳之遴。清順治年間蘇州設寧海將軍，駐足於園內。康熙年間又被改爲蘇、松、常兵備道行館，隨後歸還給陳之遴後人，被其賣與吳三桂婿王永寧。據葉夢珠《閱古編》，該園於康熙十二年（一六七三）又被没收入官，六年之後改作蘇、松、常道衙門，後散爲民居。清乾隆初年，由士人蔣棨在廢園舊址建「復園」。嘉慶中期，園歸海寧查世倓所有，後又易主於平湖吳儆，再改爲當鋪。清咸豐十年（一八六〇）成爲太平天國忠王李秀成的忠王府，同治十年（一八七一），又爲八旗奉直會館。辛亥革命民國初年，復稱原名「拙政園」。抗日戰爭時期曾爲敵僞江蘇省政府所在地。抗戰勝利又改稱國立社會教育學院。解放後重修，於一九五二年開放。復用原名（以上參見陳植、張公弛《中國歷代名園記選注》）。

在此近五百年的興替之際，至今除園址大致依舊（範圍擴大），相傳西天井有一株紫藤爲文徵明代爲手植之物以外，基本園景已非五百年前舊貌，因而當年《王氏拙政園記》之所有記載，可謂彌足珍貴。

此文僅分兩段。

第一段落，記拙政園的地理位置、自然環境及主要景觀。這些景觀包括：夢隱樓、若墅堂，繁香塢、倚玉軒、小飛虹、芙蓉隈、小滄浪亭、志清處、柳隈（亦稱柳隩）、意遠臺、釣魚磯、水花池、淨深亭、待霜亭、聽松風處，怡顏處、來禽囿、得真亭、珍李坂、玫瑰柴、薔薇徑、桃花汻、湘筠塢、槐幄、槐雨亭、爾耳軒、芭蕉檻、竹澗、瑤圃、嘉實亭、玉泉。「凡爲堂一，樓一，爲亭六，軒檻池臺塢之屬二十有三，總三十有一」。

第二段落，析拙政園的文化意蘊。園名「拙政」，典出於晉潘岳《閑居賦》，賦云：「築室種樹，逍遥自得」、「灌園鬻蔬，以供朝夕之膳」，「此亦拙者之爲政也。」王獻臣始以進士高科而終於不仕，以潘岳自比高潔故築園遂坐忘林泉之志，所謂「老退林下，其爲政殆有拙於岳者，園所以識也。」這里王氏自稱「拙者」，牢騷、不平而又無奈之言。築園自娛，忘情於林泉，文中所謂「閑居」，道出了中國文人園林的基本文化性格。

此文另有刻石存世。

據有關記載，文徵明在爲王氏拙政園作《記》之前，先畫出拙政園總圖與三十一園景分圖，並對每一景觀分別題咏，故此文最後指出，「取其園中景物悉爲賦之，而復爲之記。」有關題咏，載於文嘉抄本《甫田集》。

（王振復）

# 園冶

〔明〕計成

《園冶》，原名《園牧》，三卷。明計成撰。約成於崇禎七年（一六三四），初名《園牧》，姑孰曹元甫見之，改名爲《園冶》。初版不久，即因阮大鋮曾爲該書作序，而同阮氏著作一起被列爲禁書，幾乎銷聲匿迹。及至一九三一年前後，才有《喜詠軒叢書》本《園冶》及中國營造學社本《園冶》面世。約在此時，日本也有《園冶》通行，一爲《奪天工》本，一爲《木經全書》本，此兩種版本均爲日本人對《園冶》的易名重版。一九五六年中國城市建設出版社出版陳植注釋的《園冶》，稱作「城建版」。一九七二年日本出版上原敬二博士《解說園冶》一書。一九八一年中國建築工業出版社出版陳植點校的《園冶注釋》並於一九八八年修訂再版。

計成（一五八二——？），江蘇吳江縣人，字天否，號否道人。工詩文丹青，擅長造園。崇禎年間曾爲江西布政吳元在晉陵築園，後又爲江士衡在鑾江築園。

《園冶》是一部專門闡述園林營造藝術的著作，是我國最早的一本系統總結造園經驗，解說造園技藝的著作，素被園藝營造界及建築學界所推崇。《園冶》原分三卷由阮大鋮「冶序」、鄭元勳「題詞」及計成氏「自序」作引。三卷正文則由卷一的「興造論」、「園說」、「相地」、「立基」、「屋宇」、「裝折」，卷二的「欄杆」及卷三的

「門窗」、「牆垣」、「鋪地」、「掇山」、「選石」、「借景」等篇目組成。根據計成《園冶》原書體例及內容的排布，《園冶》一書之框架和主要內容可概括如下：

冶叙：此文爲和計成有交的阮大鋮所寫的一篇《園冶》序言，叙中言及阮氏衷情山水，雅愛園事，對計成之德行、性情及愛好頗多讚譽。《園冶》在明末刊行不久，即因阮氏此叙的緣故，而遭禁行。

題詞：此文係與計成交甚密的鄭元勳所作的序言。文中深感中國已往造園論著太闕，認爲有必要將國中營園的妙招絕技傳之後世。鄭氏以爲營園須藉理論指導，對計成身懷絕技倍加讚賞，更喜計成將實踐經驗提煉成理論並著書傳世的作法。作者稱計成《園冶》「安知不與《考工記》並爲膾炙乎？」

自序：計成在此文中記叙自己生性好丹青書畫，又喜山水園藝，曾應邀爲布政使吳又於及中書汪士衡各制一園。營園前後感想頗多，遂揮毫整理成圖式文稿，後逢姑孰曹元甫過目，讚譽之餘建議將初名《園牧》改爲《園冶》，以示計成園林理論著書成說之獨創。

卷一：

興造論。主要闡述大凡建築營造須「三分匠人，七分主人」，突出建築活動謀劃人及主持人的作用。計成認爲，在造園活動中，「主」的作用「猶須什九」，而「匠」的作用爲「什一」。强調「借景」及因地制宜的重要。

園說。《園冶》總論。文中從園林的選址立基、植草栽花、移景借景、設牆鋪徑到架橋引水、置几布窗等等都有一定的說明。最爲重要的是，計成在此處提出了一個最能反映中國古典營園思想的法則，即「雖由人作，宛自天開。」

相地。由山林地、城市地、村莊地、郊野地、傍宅地及江湖地等六個單篇組成。闡述園基地勢因情而擇

的一般原則，對園林的布局、設水、建館、置橋、借景、引景等也有說明。

（一）山林地：作者認爲山林地爲園林地基之要，自然天成，勿需大力加工。倘能因勢引水成池、設橋築舍、移花接木，便可成佳境。

（二）城市地：認爲城市本不適宜築園，如要築園，須向幽求靜、注重景物排布及草植的安排等等。

（三）村莊地：屬舊園村野之地，也有自己的一套營園特點，既可疊石成山，又可疏導水流，自成一趣。

（四）郊野地：認爲「郊野擇地，依乎平岡曲塢，疊隴喬林，水濬通源，橋橫跨水，去城不數里，往來可以任意」。對此地園林，可設亭架橋靈活處理。

（五）傍宅地：指宅邸房前屋後之空閑地，可植草栽花、疊石爲山、巧妙利用。

（六）江湖地：即爲江邊、湖邊、深柳疏蘆之地，可將此處之水景舟影巧妙移入園景。

立基。由以下幾個單篇組成：（一）廳堂基、（二）樓閣基、（三）門樓基、（四）書房基、（五）亭榭基、（六）廊房基、（七）假山基等。作者認爲「凡園圃立基，定廳堂爲主」，主張「選向非拘宅相」。對其它類基址的選擇，須因地制宜、因景制宜、各基排布須有一定之規。

屋宇。由以下各單篇組成：（一）門樓、（二）堂、（三）齋、（四）室、（五）房、（六）館、（七）樓、（八）臺、（九）閣、（十）亭、（十一）榭、（十二）軒、（十三）卷、（十四）廣、（十五）廊、（十六）五架梁、（十七）七架梁、（十八）九架梁、（十九）草架、（二十）重椽、（二十一）磨角、（二十二）地圖、屋宇圖式等。認爲園林建築，尤其是屋宇須「按時景爲精」，「方向隨宜，鳩工合見」。但具體的園林建築如亭、臺、廊、榭等等均須因地制宜，要「探奇合志，常套俱裁」。在各單篇的分述中，作者針對其各自的特點和形制功用作切近園林實際意境的論述。此外，

又在「屋宇圖式」篇中，將各式梁架立面圖及各種主要建築的平面布局圖配以文字解說附錄於此。

裝折：本部份由(一)屏門、(二)仰塵、(三)床槅、(四)風窗及裝折圖式、槅欄式等單篇、圖譜組成。爲作者闡述園林建築裝修、裝飾看法之部分。作者對園林的屋宇、樓閣等建築的細部裝修處理提出了一整套頗具審美與鑒賞眼光的見解，尤其對屏門、仰塵、床槅及風窗的裝修處理予以特別强調。附圖七十餘幅，對床槅、風窗等構制中的花樣紋形作了詳細介紹。

卷二：

欄杆。主要介紹百餘種欄杆式樣圖，將古有的回文式及萬字式圖樣盡力剔除不用。

卷三：

門窗。主要闡述三十一幅門窗圖形式樣。

牆垣。由(一)白粉牆、(二)磨磚牆、(三)漏磚牆(附圖十多幅)、(四)亂石牆等組成，對園林常用的牆式作了介紹。

鋪地。由(一)鵝子地、(二)冰裂地、(三)亂石路、(四)清磚地及磚鋪地圖式等組成，對園林地面的處理因材料紋樣的不同而作了區分，後附圖十餘幅。

掇山。包括(一)園山、(二)廳山、(三)樓山、(四)閣山、(五)書房山、(六)池山、(七)內室山、(八)峭壁山、(九)山石池、(十)金魚缸、(十一)峰、(十二)巒、(十三)崖、(十四)洞、(十五)澗、(十六)曲水、(十七)瀑布。對掇山的具體操作工藝及具體的審美意向追求作了說明，主張「山林意味深求」。在單篇論述中對各類山景的處理作了解說。

選石。包括(一)太湖石、(二)崑山石、(三)宜興石、(四)龍潭石、(五)青龍山石、(六)靈壁石、(七)峴山石、(八)宣石、(九)湖口石、(十)英石、(十一)散兵石、(十二)黃石、(十三)舊石、(十四)錦川石、(十五)花石綱、(十六)六合石子等。對山石質地、樣態的選擇及山石排布方法以說明。對不同石種的產地、質地、色澤及樣態、功用等一一作出介紹。

借景。對借景的重要法則作了說明，對所借之景與四時變化的配匹對應作了描述。認爲「借景」是「林園之最要者也」，借景之法可分爲「遠借」(從遠處借)、「鄰借」(從近處借)、「仰借」(從高處借)、「俯借」(從低處借)及「應時而借」等。作者以爲「景偏在乎挹取新奇」，「因地借景，並無一定來由，觸景生情，到處憑人選取」。

《園冶》幾乎稱得上是中國古典園林藝術領域中的一部開山之作，也是研究中國古代建築藝術的重要著作。其核心思想及具體內容對當今中國園林藝術的發展仍具指導意義。無疑，研究和弘揚中國古典園林藝術是離不開對《園冶》一書的探究的。

由於歷史的原因，新中國成立前，學界對《園冶》的研究幾告闕如。近些年來，人們日益發現了《園冶》所具有的重大學術價值，研究論文及點校闡釋文本開始涌現出來，但從總體上看，對《園冶》的研究還有待深入提高。　(徐清泉)

# 寄暢園記

〔明〕王稚登

《寄暢園記》，一篇明王稚登撰。作於萬曆二十七年（一五九九）。原文有王稚登手書石刻。一九八三年收入陳植等編的《中國歷代名園記選注》（安徽科學技術出版社）一書。

王稚登，生卒年未詳，字伯谷，大約生活活動於明嘉靖、萬曆年間，長洲（今江蘇吳縣）人，祖籍太原，詩文與書藝均深有造詣，時人稱其爲「山人」，《明史》記載，在當時著名布衣文人中，要論「聲榮煊赫，稚登爲最」。

本文所記無錫寄暢園，位於惠山山麓，是始建於明代江南現存名園的代表作之一。該園爲明萬曆十九年解官返鄉的原湖廣巡撫秦耀所建，初名「風谷行窩」，是在原無錫惠山寺兩個僧寮「南隱房」、「漚寓房」舊址上興建的。後易名爲「風谷山莊」。自明至清，除秦耀六世孫道然因牽連於雍正弟兄「黨爭」案、革職下獄、没收包括寄暢園等一切家産十數年外，此園一直爲秦耀嫡系私園。清帝康熙、乾隆各有六次南巡，每次都游寄暢園。但清咸豐年間，該園遭毁，此後數度重建、改建，已非舊園古貌，王稚登的這篇「記」，具有頗爲重要的園史史料價值。

本文基本內容：（一）記寄暢園的最大特色在「泉」。惠山之泉，天下第二。故作者說，在惠山築園，「莫不以泉勝」。「得泉之多少，與取泉之工拙，園由此甲乙。秦公（指秦耀）之園，得泉多而取泉又工，故其勝遂出諸園上」。（二）記寄暢園主要景觀及其題名出典。「寄暢」一名，典出王羲之「三春啓群品，寄暢在所因」句。主要景觀爲：「清響」扉、「知魚」檻、「鬱盤」廊、「霞蔚」齋、「先月」榭、「凌虛」閣、「卧雲」堂、「鄰梵」樓、「箕踞」室、「含貞」齋、「棲玄」堂、爽臺、「小憩」屋、「懸淙」亭、「飛泉」澗、「涵碧」亭、「環翠」樓。（三）作者據此發表議論。認爲「大要茲園之勝，在背山臨流」、「故其最在泉，其次石，次竹木花藥果蔬，又次堂榭樓臺池籞。」泉水象征清雅、涵樸、無所滯累，是一種高潔的人格比擬的園林文化符號。本文認爲，「雲卧一丘，疏泉藝石，消其胸中磈壘」，宣泄的是無奈的牢騷，倘言「用世」，則「非『寄暢』之旨」。這都把握了中國園林的基本審美文化性格。（王振復）

# 弇山園記

〔明〕王世貞

《弇山園記》，八卷，明代王世貞撰。通行本，爲《弇州山人續四部稿》。今人陳植、張公弛《中國歷代名園記選注》（安徽科學技術出版社一九八三年版）收錄此文。

王世貞曾撰「園記」多篇，其中著名者，除本文外，還有《安氏西林記》、《游金陵諸園記》等。曾輯錄歷代關於園林藝術的詩文爲《古今名園墅編》，此書未傳，僅留存一篇序文。序云：「凡辭之在山水者，多不能勝山水」，提出「天巧難措」的觀點。其園林美學主張，在於推崇天趣自然之美而惡弄巧之華。晚期思想偏於佛道，時鍾情於道門。曾爲學道，拜宰相王錫爵之女曇陽子（道號）爲師。在太倉城內築園以自養，題爲弇山園，亦名弇州園。弇山一典，出自《山海經》，傳爲遠古神仙棲息之地，這與其自號「弇州山人」相一致，可見作者對神道的雅愛。而自弇山園意境及該「園記」所述而言，作者王世貞的思想中，儒、道、釋均占據一定地位。

《弇山園記》的基本內容分八部份。第一部分總記弇山園之地形地貌、地理環境、地望風水及與其周圍景物的因借關係。概述「吾園之有」；即「爲山者三，爲嶺者一，爲佛閣者二，爲樓者五，爲堂者三，爲書室者四，爲軒者一，爲亭者十，爲修廊者一，爲橋之石者二，爲木者六，爲石梁者五，爲洞者，爲灘岩瀨者各四，爲流杯者二，諸岩磴澗壑，不可以指計，竹木卉草香藥之類，不可以勾股計。」「吾園之概」：即「畝七十而贏，土石得十之四，水三之，室廬二之，竹樹一之」。「吾園之用」：即有「宜花」、「宜月」、「宜雪」、「宜雨」、「宜風」、「宜暑」之美。最後，記「吾居園之樂」、「吾在園之苦」及題名「弇山」的出典，由此引出「夫山河大地皆幻也，吾姑以幻語志吾幻而已」的見解，其中涵蘊莊禪之思。

第二至第八部份，從游覽審美角度逐一記述、描繪弇山園的主要景觀。

（一）主要描述自隆福寺而西，佛經閣、道經閣四近的勝景；（二）記述知津橋、五老峰、含桃塢、弇山堂、芙蓉渚、瓊瑤塢、磬折溝、香雪徑、西弇假石、飽山亭及萃勝橋等景致；（三）繼述中島、文瀾堂、簪雲峰、射的峰、突星瀨、岧嶤峰、楚腰峰、白雲屏、蜿蜒澗、天鏡潭、縹緲樓、潛虬洞、小雪嶺、石公弄、息岩、太樸岩、黑雲

堆、指迷峰、青虹梁、契此岩、大觀臺、皆虞榭、超然臺、逗雲峰、隔凡洞天、陬牙洞天、忘魚磯、獨秀峰及月波橋諸景；(四)繼述古廉峰、壺公樓、率然洞、司閽石、西歸津、小雲門、磬玉峽、紫陽壁、榮芝所、梵音閣、紅繚峰、玉玲瓏、盤陀峰、衲霞峰、青玉笄、徙倚亭、東泠橋等景觀；(五)繼述窈窕峰、青峭峰、拙叟峰、分勝亭、百衲峰、雲根嶂、飛練峽、娛暉灘、嘉樹亭、玢梁、九龍嶺、留魚澗、廣心池及斂霏亭等園景；(六)繼述環玉亭、惜別峰、廣心池、先月亭、知還橋、文漪堂、涼風堂、鳳條館、爾雅樓、參同竇、息交門與琅琊別墅等景點；(七)最後，記載弇山園內散花峽、娛暉灘、小浮玉、潛虬洞、西泠灘、月波橋及天鏡潭等水景，認爲「山以水襲，大奇也；水得山，復大奇」，指出「蓋弇之奇，果在水；水之奇，在月。故我最後記水，以月之事終焉。」

綜觀全文，其特點在於記述十分詳備，故本文篇幅之長，在諸多中國歷代名園園記中是罕見的；本文不僅重實錄，而且在實錄之中表現出作者對園林景觀的審美眼光與審美意緒，使得這篇園記具有一定的美學典籍的品格；同時，本文所述的弇山園，在文化內容上具有儒、道、釋三教合一的特色，使得這篇園記成了研究中國古代園林文化之複雜內涵不可多得的思想材料。（王振復）

# 游金陵諸園記

〔明〕王世貞

《游金陵諸園記》，一篇，明代王世貞撰。載於《弇州山人續四部稿》。

本文是記述明代留都南京（金陵）名園的一篇重要文字資料。其基本內容，前有一個總述，接着逐一分述金陵名園者凡十五。

文首總述爲全文之綱。作者稱其撰此園記是受到李格非撰《洛陽名園記》的啓發。「洛中之園，久已消滅，無可踪迹，獨幸有文叔（李格非字）之《記》，以永人目，而金陵諸園，尚未有記者，今幸而遇余，余亦幸而得一游，又安可無記也」？同時，作者認爲金陵地位重要，「金陵爲我高皇帝定鼎之地」，「江山之雄秀，與人物之妍雅」，幾無與倫比。但既爲明朝留都，園事不及北京之盛，故僅留十數園，當記之以傳後世，勿使湮滅。最後，作者從美學角度，簡述一些主要園林的美學特色，即六錦衣之來園：雄爽；四錦衣之西園：清遠；四錦衣之麗宅東園：奇瑰；魏公之麗宅西園：華整；魏公之南園：靚美等等，都言之成理。本文所記名園，其中十所爲明代開國功臣徐達後裔魏國公這一貴族所擁有。

然後分述明代十五所名園。

東園：亦別稱太傅園，「高皇帝所賜」，「其壯麗遂爲諸園甲」，現在原址上建有白鷺洲公園，位於中華門附近。

西園：別稱鳳臺園，位於于郡城之南。園內奇峰古樹、樓臺崢嶸、亭閣燦爛，處處佳境。

南園：屬明魏國公家園，園在大功坊賜第對街、坐南朝北。東西寬闊而南北進深不大，而園內諸景，「其麗殊甚」。

魏公西圃：「有堂翼然」是其一特色。一般園林建築的堂築較爲嚴謹，而此「堂」因屋宇「翼然」而多歡愉之美感。其餘諸景如「疊磴危巒」、逶迤曲折，亭臺樓閣，極爲宏麗。據朱偰《金陵古迹圖考》，該園圃後易名改建爲瞻園。

四錦衣東園：爲明代東園公徐天錫三子徐繼勛宅園。「有堂甚麗」，危樓高聳，「前眺則報恩寺塔，當窗而聳」，「亭軒以十數，皆整麗明潔」，「尤驚絶者，石洞凡三轉，窈冥沈深，不可窺揣」，「水洞則清流泠泠，旁穿繞一亭，瑩澈見底」。

萬竹園：與南京六朝名刹瓦官寺爲鄰，明魏國公宅園。

三錦衣家園：堂爲五間制，複閣兩重，山頂建一樓，登臨而眺鍾山，「紫翠在眼」。亭館之屬，「伏流而窈窕」，石橋「麗而正」，曲洞「蜿蜒而幽深」。

金盤李園：明代魏國公子徐邦慶之別業。「高楊錯植」，「綠蔭可愛」，宛曲流觴，垂堂複閣，景色尤佳。文中所謂「金盤李」，即指李將軍金盤，其人其事待考。

徐九宅園：魏國公叔徐九宅園。「廳事頗壯，然北向」，爲廳堂形制一特例。

莫愁湖園：另一處徐九的別業。六朝名勝。園景「迤邐有緻」。

同春園：明太祖七子齊王朱榑後裔廢爲庶人，築園於金陵自娛，名同春園。位於城西南隅，有嘉瑞堂、蔭綠堂、藻鑒閣、漱玉亭諸景。

武定侯園：明初開國功臣武定侯郭英私園，因修建於一處舊園園址之上，故稱「故園」。此園以竹取勝。

市隱園：故鴻臚姚浙（字元白）宅園。取名「市隱」，有「城市山林」之寓意。

武氏園：明代「憲副武君之弟、太學某所構」。園內西樓供仙佛之像。

杞園：在金陵聚寶門（即現中華門）之西，以牡丹、芍藥、蓮華遍植而取勝。

此文文筆簡要，略似宋李格非《洛陽名園記》體例。（王振復）

# 長物志

〔明〕文震亨

《長物志》，十二卷。明文震亨撰，成於明末。書名「長物」一詞，取「身外餘物」之意，採自《世說》王恭故事。主要版本有：一、明末木版。全書各卷均注雁門文震亨編、東海徐成瑞校。卷首有序云：「友弟吳興沈春澤書於餘英草閣」，三册，末注明版本年代。二、清版。（一）乾隆年間手抄本，見於《四庫全書·子部·雜

家類》版；(二)《硯雲甲乙編》版，無序、跋，清末上海申報館鉛印本；(三)咸豐三年(一八五三)南海伍氏刊本，《粵雅堂叢書》版，沈春澤序，無跋；(四)《娛意錄叢書》版，不分卷，清代潘志萬輯，清代桐西書屋緣柳精鈔本。三、民國版。(一)《古今說部叢書》版，無序、跋，民國四年再版，中國圖書公司和記印行本；(二)《說庫》版，無序、跋，民國四年上海文明書局石印本；(三)《叢書集成》版，沈春澤序，民國二十五年商務印書館鉛印版；(四)《美術叢書》版，沈春澤序，伍紹棠跋，民國十七年神州國光社本；(五)《申報館叢書》本。

文震亨(一五八五——一六四五)，字啓美，明末南直錄蘇州府長洲縣人。生於官宦書香門第。曾祖文徵明，官翰林院待詔，書畫大家，與沈周、唐寅、仇英齊名；祖父文彭，官國子監博士，以書畫、篆刻名重一時；父文元發，官至衛輝同知；兄文震孟，以殿試第一(狀元)授修撰，官至禮部尚書、東閣大學士(宰相)。文震亨於明天啓元年(一六二一)以諸生卒業於南京國子監，五年舉恩貢，崇禎十年選授隴州判，以琴、書之名達禁中而改授武英閣中書舍人。曾聲援東林黨人而幾被累罪，因兄爲之奔走而得幸免。在北京中書舍人任上，因黃道周觸怒崇禎下獄事，受牽連被累入獄，一兩年後獲悉復職。一六四四年三月崇禎自縊明亡後，於一六四五年六月清兵攻陷蘇州之際，避地陽澄湖畔，聞剃髮令而投湖自盡，雖獲救治卻終於絕食六日，嘔血而亡。

文震亨受惠於家學，一生著述甚豐。計有《琴譜》、《開讀傳信》、《載贄》(五卷)、《金門集》、《清瑤外傳》、《武夷賸語》、《一葉集》、《岱宗瑣錄》、《文生小草》、《香草詩選》(五卷)、《新集》(十卷)以及《長物志》(十二卷)等，未刊刻者還有《陶詩注》、《前車野語》等。據《北京圖書館善本書目》，另有明天啓二年(一六二二)文氏水嬉堂刻本《秣陵竹枝》(一卷)、《清溪新咏》(一卷)。就造園學而言，其園林藝術修養時流露於詩文記遊

之作，集中表現在《長物志》、《怡老園記》、《香草垞志》三著之中，以《長物志》爲代表。其造園香草垞，是對馮氏廢園的改築，設主要園林景點嬋娟堂、綉鋏堂、籠鵝閣、衆香廊、斜月廊、嘯臺、玉局齋、喬柯、奇石、方池、曲沼、碓棲、鹿柴與魚床等，在親身造園實踐基礎上，對中國園林藝術頗有研究。據明人顧苓《塔影園集》，「所居香草垞，水木清華，房櫳窈窕，闤闠中稱名勝地。曾於西郊構碧浪園，南都置水嬉堂，皆位置清潔，人在畫圖。」

《長物志》所記，反映出文震亨的造園觀，全書十二卷，除卷五「書畫」、卷七「器具」、卷八「衣飾」、卷九「舟車」、卷一一「蔬果」、卷一二「香茗」與園藝一般並無直接關涉之外，其餘各卷對種種園事記述頗詳。

卷一、室廬。認爲以居山水間者爲上，村居次之，郊居又次之。倘不得已而暫居於囂市，當設靜廬以隔市囂，必門庭雅潔、室廬清靚。亭臺具曠士之懷，齋閣有幽人之緻。又當種佳木怪竹，陳金石圖書。令居之者忘老，寓之者忘歸，游之者忘倦。這集中表現出作者關於園居的審美理想。接着，這一卷對室廬的門、階、窗、欄干、照壁、堂以及山齋、丈室、佛堂、橋、茶寮、琴室、浴室、街徑、庭除、樓閣、六臺等建築形制作出具體規定與解說。

卷二、花木。闡述園林花木種植之藝。提出「草木不可繁雜，隨處植之，取其四時不斷，皆人圖畫」的種花植樹之則。進而對牡丹、芍藥、玉蘭、海棠、山茶、桃、李、杏、梅、瑞香（睡香）、薔薇、木香、玫瑰、紫荊、棣棠、薇花、石榴、芙蓉、薝蔔（梔子）、茉莉、素馨、夜合、杜鵑、松、木槿、桂、柳、黃楊、槐榆、梧桐、椿、銀杏、烏臼、竹、菊、蘭、葵花、罌粟、萱花、玉簪、金錢、藕花、水仙、鳳仙、秋色（鷄冠花）、芭蕉以及瓶花、盆玩等，一一作出記述，述其形態，生長習性、在園景之中所具的審美品格與作用，寫出作者對這些奇花佳木的人格比擬

思想。

卷三、水石。記叙園林水石藝術、疊山理水之趣。認爲「石令人古，水令人遠。園林水石，最不可無。要須回環峭拔，安插得宜。一峰則太華千尋，一勺則江湖萬里」。表現出作者對園林水石審美的真知灼見。繼而分述園中廣池、小池、瀑布、鑿井、天泉、地泉、流水、丹泉、品石、靈壁石、太湖石、堯峰石、崑山石、錦川石、將樂石、羊肚石、土瑪瑙、大理石與永石等百態千姿、審美屬性與園藝情趣。

卷四、禽魚。指出凡佳園不可無禽魚之樂。「語鳥拂閣以低飛，游魚排荇而徑度，幽人會心，輒令竟日忘倦，意在得其性情」。從而對種種珍禽佳鱗依次作出記述，計有鶴、鸂鶒（待考）、鸚鵡、百舌、畫眉、鸜鵒、朱魚、藍魚、白魚等諸多觀賞魚類。並記養魚之趣，擇水缸之法，觀魚之樂。

卷六、几榻。志述園林建築的家具陳設。要求几榻之制，「必古雅可愛，又坐卧依憑，無不便適。」依次闡述作者對種種家具及其陳列的審美見解。爲榻、短榻、几、禪椅、天然几、書桌、壁桌、方桌、臺几、椅、凳、交床、櫥、架、佛廚、佛桌、床、箱、屏與腳凳。

卷十、位置。一是指園林建築室内各種家俱等的陳設位置，要求對坐几、坐具、椅、榻、屏、架以及懸畫、置爐、置瓶諸法作出妥善安排。二是就園林建築與整座園林的位置關係，提出看法。諸如卧室、亭榭、敞室、佛堂等經營位置，要在「得宜」，遵循所謂「位置之法，繁簡不同，寒暑各異，高堂廣榭，曲房奥室，各有所宜」原則。

《長物志》的思想内容、文字表述的特色有三：

一、論園林建築、花木栽培、水石形制、禽魚觀賞、經營位置等園林藝術，一再强調清雅、自然之旨，體現

出封建文士典型的的園林審美情趣與審美理想。

二、對園事種種之記述不厭其詳，而理論旨歸點到即止，這一作爲一個園林實踐者所撰的著作，既具有一定的園藝理論色彩，又因書中所記，多屬實證，故可依書所記，指導築園實踐，具有可操作的意義。

三、前述本書書畫、器具、衣飾、舟車、蔬果與香茗諸卷內容，依今人園林藝術觀念，似與園事無直接關涉，可暫列於外。然按中國古人之見，所謂園林，首先是一種集建築、花樹、山水、禽魚、家具以及書畫、器具、衣飾、品茗等多種因素的生活環境與生活方式。所以，書畫、器具、衣飾等項內容列入全書，在文震亨看來，卻並不是多餘的。也並不能說明，本書體例有什么累贅、支離之缺陷。

《長物志》於一九八四年由江蘇科學技術出版社出版新校注本，由陳植（養材）校注、楊超伯校訂、陳從周作序。卷首保留沈春澤原序，卷後有伍紹棠原跋。另附一：《文震亨生平事迹有關資料》，附二：《明末文震亨氏的造園學說》（陳植撰），附三：《長物志校注》引用參考書目。該校注本爲陳植注釋《園冶》之後作者的又一部力作，陳從周稱陳植氏「治學之謹嚴，用力之勤篤，足爲楷模。」（王振復）

# 帝京景物略

〔明〕劉侗、于奕正

《帝京景物略》，八卷，明劉侗、于奕正撰。崇禎八年（一六三五）成書並刻印。通行本有明代崇禎八年（一六三五）刻本，北京出版社一九六三年據明刻本標點排印，並於一九八〇年重印，一九八三年第三次印刷。

劉侗（約一五九四——約一六三七），明代文學家，字同人，號格庵，湖北麻城人，崇禎七年（一六三四）進士。在赴任吳縣知縣途中，因疾客死於揚州，年僅四十四歲。其文屬於中國文學史上的「竟陵」一派，文筆峻崛，有時偏於怪誕。于奕正（一五九五——一六三五），初名繼魯，字司直，宛平（今北京）人。善詩文、好遊歷。在北京結識劉侗。崇禎七年秋與劉侗南遊，第二年夏病卒於南京。在北京期間，曾遍訪名勝與北京風土人情。劉、於兩人友善，由於氏提供訪察材料、劉氏撰文寫成是書。

本書比較集中地記載帝京土木建築及園林文化，旁及風土人物、自然風光等。八卷內容依次爲，卷一，城北內外，卷二，城東內外，卷三，城南內外，卷四，西城內，卷五，西城外，卷六、七，西山，卷八，京畿名迹，共一百二十條。從體例看，依帝京地理方位北、東、南、西順序着筆，西城及西山部分是其記叙重點，按所記之

內容分析，則園林、寺觀、陵寢記載頗詳。每卷末配附詩咏，成韻白互照格局。

從記叙較詳的北京園林看，該書記崇禎時期的北京園林凡十處，依次爲：

定國公園：位於城北內。明開國功臣徐達之後裔定國公徐增壽私園。本書成書時，爲徐增壽十世孫允禎世襲私園，作者記其衰敗之象，給人以蕭疏之感。

英國公新園：位於城北內。明永樂元年册封的英國公張輔新建私園。叙園景處處可愛及周圍山川形勢、景物因借。

英國公園：位於城北內。張輔私園，該園以樓亭、水景、竹樹取勝。

成國公園：位於城東內。明洪武三十五年封成國公朱能八世孫朱純臣私園。一般園林，以曲折爲上。該園「榆柳夾而營之，中可以射」，是說園植成行，縱深繩直，可射箭，有森嚴之氣，「其意蒼然。」

宜園：位於城東內。此園原爲咸寧侯仇鸞所築，鸞家衰微，歸於成國公朱純臣，最終爲駙馬冉興讓所有。此園的特點是諸多景物宜人，故稱「宜園」。

曲水園：位於城東內。明穆宗時附馬萬煒所有，原爲寧遠伯李成梁私園。以水景、曲緻見勝。

李皇親新園：位於城南內。明神宗時武清侯李偉曾孫的一處新辟園林。

白石莊：位於西城外白石橋之北，是萬姓駙馬的一處私園。該園以柳植取勝。「取韻皆柳」、「靜者省之」。

惠安伯園：位於西城外。明代惠安伯張升六世孫慶臻私園。該園遍植杜丹，花盛，園景熱鬧非凡，花期一過，則沉寂空曠。

海澱：位於西城外。

作者在記述十處園林之時，發表了可資參考的關於園林藝術的見解，一是認爲造園專在境界的開拓。南地文人園林一般規模較小，園境「以小見大」，拳石勺水，植株三、二，可像法宇宙。作者不這樣看，認爲造園選址要「大」，才顯得有氣魄，反之，「夫長廊曲池，假山複閣，不得志於山水者所作也，杖履彌動，眼界則小矣」。這種見解，體現出位於「天子腳下」的官宦園林的審美文化性格。二則强調園構之「宜」，堂、室則異宜己，幽曲不宜張宴，宏敞不宜著書。垣、徑也，亦異宜，蔽翳不宜信步，晶曠不宜坐愁」。園境之「宜」，應因地、因物、因人而異。「宜」是自然與人工的一種和諧狀態。三提出了中國古代的審美「移情」觀，「觀榆屈詰之意，用是亭亭條條，觀竹森寒，又觀花畦以豁，物之盛者，屢移人情也」。這在中國園林美學史上，是可貴的見解。

本書文筆簡潔，偏於峻冷孤峭，而與北京種種風物的記叙之中，具有一定的思想性與資料價值。（王振復）

# 寓山注

〔明〕祁彪佳

《寓山注》，一篇，明祁彪佳撰。收入《祁忠惠公遺集》。書名中的「寓山」，爲祁彪佳於崇禎八年（一六三

五）因疾回鄉（紹興）的居住地，作者曾在那里修私園名「寓園」。

《寓山注》篇首，綜述築園動機與園境的構思，稱自己對園境佳構的追求「領異拔新，迫之而出」，「每至路窮徑險，則極慮窮思，形諸夢寐，便有別辟之境地，若爲天開。」又述築園經過及辛勞，「興愈鼓，趣亦愈濃，朝而出，暮而歸」，雖囊中羞澀，病體縈累，亦不寧舍，「此開園之癡癖也」。繼而叙「開園之營構」。作者的見解是，園景的安排與空間組合「幽敞各極其致」，「高下分標其勝」，「參差點綴，委折波瀾，大抵虛者實之，實者虛之，聚者散之，險者夷之，如良醫之治病，攻補互報，如良將之治兵，奇正並用，如名手作畫，不使一筆不靈，如名流作文，不使一語不韻」，園理，專在和諸意境的創造。

綜述之後，分述寓園諸多景點的美感境界，發表作者對園林審美文化的看法。

本文列述寓園主要景點，爲水明廊、讀易居、呼虹幌、讓鷗池、踏香堤、浮影臺、聽止橋、沁月泉、溪山草閣、茶塢、冷雲石、友石樹、太古亭、小斜川、松徑、櫻桃林、選勝亭、虎角庵、袖海、瓶隱、孤峰玉女臺、芙蓉渡、迴波嶼、妙賞亭、小巒雉、志歸齋、天瓢笛亭、酣濃廊、爛柯山房、約室、鐵芝峰、寓山草堂、通霞臺、靜者軒、遠閣、柳陌、幽圃、抱瓮小憩、豐莊、梅坡、海翁梁、試鶯館、歸雲寄、即花舍、宛轉環、遠山堂、四負堂、八求樓等四十九景，其中以水景爲多。

本文認爲，一、「園以藏山，所貴者反在於水」，「寓園佳處，首稱石，不盡於石也」，重視水趣意境的營構，是中國園林審美文化的一大美學特色，所謂「水隨山轉」、「頑岩因水而活」，但中國園林水趣又以「靜水」爲多，是中國古代「靜」文化的一個突出表現，這用作者的話來說，園林「靜」水，「聊解動躁耳」。二、園林水景的意境，在於寧靜淡泊，而無山岩佳築，曲徑通幽，則會失之淺漫，祁彪佳在重視水趣寧靜、淡泊品格的同時，

又提出了一個「遠」字。所謂入園之始，目接水景在前，「遠」山一味，不僅使園景開闊，而有「高遠」之趣。「遠」是一種人生境界，「乃此是志吾之歸也」。不僅是山景，諸多園林建築亦圍繞「遠」字做文章。如文中所言「遠閣」，「閣以遠名，非第因目力之所及也，蓋吾閣可以盡越中諸山水」，登閣而「共詫空蒙山色」，「此吾閣之勝概也」。「態以遠生，意以遠韻」以「遠」市囂，這是園景「大致」。三、中國文人園林具有書卷之氣，本文所記寓園，尤佳於此。如「讀易居」與「八求樓」諸景觀的設置，均加强了園境的「書卷」情調。作者先父以「藏書」稱世，作者築園以「藏書」、「讀書」爲題，設景明志，這增加、開拓了園林意境的廣度與深度。（王振復）

# 魯班經

〔明〕佚名

《魯班經》，全稱《新鐫京版工師雕斫正式魯班經匠家鏡》，三卷。此書托名魯班，廣傳民間。作者疑爲明代民間匠師。主要版本有：一、明萬曆刻本，國家文物局館藏，三卷加一個附錄。書前未署書名與編著者姓名。在卷一所載涼亭水閣式插圖之後，有「新鐫京版工師雕斫正式魯班經匠家鏡卷之一終」二十字，疑即書名，爲現存最古殘本。二、明崇禎刻本，北京圖書館藏，三卷加附錄。書前署全稱書名，體例與明萬曆本略同，全書內容完整。三、清代刻本，有北京大學圖書館藏本、中國科學院藏本與南京東南大學藏本。

《魯班經》搜集、整理流播於民間的建築與家俱的著說、口訣、抄本等材料，以記述宮室營事大木作爲主，較多地兼及家俱與日用器物，並記載民間建築「風水」與建築施工有關的符咒、真言等具有迷信色彩的材料。

三卷的內容如下：卷一、彙編流傳於民間的諸多關於房屋營構大木作技術的口訣。卷二、內容包括建築、家具、起居用具三部分，共分六十三類。如建築(畜欄)十三：倉敖式、橋梁式、郡殿角式、建鐘樓格式、建造禾倉式、五音造牛欄式、五音造羊棧格式、馬廄式、豬埘樣式、鵝鴨鷄棲式、諸樣垂魚正式、駝峰正格式、花架式。家具三十四：屏風式、圍屏式、衣籠樣式、大床式、涼床式、藤床式、禪床式、禪椅式、鏡架式(鏡箱式)、雕花面架式、桌式、八仙桌式、小琴桌式、棋盤方桌式、圓桌式、一字桌式、折桌式、搭腳仔凳式、衣架雕花式、素衣架式、面架式、校椅式、板凳式、琴凳式、杌子式、大方扛箱樣式、衣櫥樣式、衣箱式、燭臺式、學士燈式、香几式、藥櫥式、藥箱式與櫃式。起居用具十六：牙轎式、風箱樣式、鼓架式、銅鼓架式、涼傘架式、食格樣式、衣褶式、圓爐式、看爐式、方爐式、香爐樣式、招牌式、洗浴坐板式、火斗式、象棋盤式與圍棋盤式。卷三、載建造房屋吉凶圖式七十一例。附錄，凡七項。其一，載唐人李淳風代人擇日的事迹，其二，記建築「泰山石敢當」、「瓦將軍」等避凶、趨吉的風水禳解之事，其三，叙所謂「魯班秘書」之事則，即建築工匠與建房主人作斗爭的一些具有迷信色彩的方法，其四，說所謂「魯班秘符」一道，其五，析所謂「靈樞解法洞明真言秘書」之說，包括工完禳解符咒、家宅多祟禳解靈符、解諸物魘禳萬靈聖寶符等，其六，闡人之如何選擇黃道吉日立柱上梁，其七，續叙起工動工、營造地基等擇吉避凶、陰陽五行之事。

《魯班經》內容龐雜、圖文並存、韻白互參，保留了口傳資料彙編的特點，故文體很不統一，思想內容不

無封建迷信因素。但此書是中國流傳於民間的木構建築技術與明代家俱的重要文獻，是一部民間木工專書。經研究，《魯班經》與《魯班營造正式》不是同一部書。今人陳增弼《〈魯班經〉與〈魯班營造正式〉》（載《建築歷史與理論》第三、四輯）一文指出，《魯班經》全書包含了《魯班營造正式》的內容，歷來版本很多，長期、廣泛流傳於江南民間、繼而傳入北地與川西。《魯班營造正式》內容遠不及《魯班經》豐富，至今僅見寧波天一閣一個刻本，至《魯班經》行世，便無人翻刻、銷聲匿迹。（王振復）

# 歷代宅京記

〔清〕顧炎武

《歷代宅京記》，又稱《歷代帝王宅京記》。二十卷。明末清初顧炎武撰，爲顧氏所編《肇域志》、《天下郡國利病書》的姊妹著作。《肇域志》重在記述輿地，《天下郡國利病書》專言政事。《歷代宅京記》則係彙記歷代都城沿革之史實、參互考訂而成，是中國第一部輯錄都城歷史資料的專著。通行本主要有：清嘉慶來賢堂刊本、天一閣藏本、《槐廬叢書》三編本、《碧琳瑯館叢書》本、北京圖書館藏清抄本等。又，據清阮元稱，該書初爲顧氏族裔孫顧竹樓所藏。

顧炎武（一六一三——一六八二），初名絳、字寧人，曾自署蔣山傭，人稱亭林先生，江蘇崑山人。年少之

時參加「復社」反宦官權貴活動。清兵入關南下，因嗣母王氏殉國而激憤、參加江蘇崑山、嘉定一帶的民衆抗清義事。失敗後曾十次拜謁明陵。後遊歷華北名勝，訪求民間風俗，搜集資料。晚歲卜居華陰、卒於曲沃。學問淵博，於國家政事典則、都邑史實、天文地理、漕運、農桑、邊防兵事等均有研究，並治經史百家與音韻訓詁之學。晚年潛心於治經考據，領清代樸學風氣之先，垂響於後代考據學之吳派、皖派。哲學思想，宗北宋張載「氣」論，以「氣」爲自然本體，申言「盈天下之間者，氣也」，而「非器則道天所寓」，主張道、器，體、用、氣與萬物統一之說，提倡治學「經世致用」，以「博學於文」、「行己有耻」爲人格古訓。著作還有《日知錄》、《音學五書》、《韻補正》與《亭林詩文集》等。《清史稿》卷四八一有傳。

《歷代宅京記》所記，上起伏羲傳說時代，下迄於元。

卷一：《總序上》。述伏羲都於陳；神農初都陳、後居曲阜；黃帝居軒轅之丘，邑於涿鹿阿；顓頊都帝丘；帝嚳都亳；堯都平陽；舜都蒲坂；禹都安邑；湯居亳；河亶甲居相；祖乙圮於耿；盤庚遷於殷；武乙徙朝歌；周太王居於岐山；文王作豐；武王宅鎬；平王東遷居於洛邑；秦都咸陽；西漢都長安；東漢都洛陽及三國之魏，晉代定都的傳聞、史事與經過。

卷二：「總序下」。記述自魏晉至隋、唐、五代及宋、金、遼、元各朝君臣奏議、決定京都或遷都之史實。

如上兩卷，依都城歷史沿革作縱向記述。而其後的十八卷，則對重要都城分別作橫向記述，注意每一都城史的歷史演替，時序先後。

卷三至卷六：記關中「宅京」史實情狀。內容包括都城建設、宮殿、靈臺、明堂、宗廟、苑囿、辟雍、池觀、帝陵、溝橋以及州府等項。

卷七至卷第九：專言自周至宋，洛陽的興衰、演變史迹，所記內容涉及城市規劃、宮殿形制以及佛寺風貌等。

卷十：記述漢代、晉代與唐代的成都，內容比較簡略。

卷十一至卷十二：前卷記鄴城魏晉南北朝時的歷史興替，後卷述鄴城宮殿、城門、街渠、里巷、府第、園苑等形制。這里，卷第十二所錄鄴城資料，皆錄自明嘉清《彰德府志》卷八。

卷十三：建康（南京）。敘三國吳、晉、南朝宋、齊、梁、陳等朝代時的城市概況。

卷十四：雲中。北魏時期的城市建設。

卷十五：記晉陽、太原、大名城概貌。

卷十六：開封。重點在記述宋代開封的城市規模，平面布局、宮殿樓閣及道路交通等史貌。

卷十七：闡敘宋代宋州、臨安京都建築史事。

卷十八：遼代臨潢、幽州城市建設，各類建築形制記錄。

卷十九：除了續記遼代幽州京都形勢，對金、元時期的幽州城規模，地理與建築制度等記載頗詳。

卷二十：綜述遼代之遼陽、大定、金代會寧及元代開平城的城市設計、宮闕、工役等制度。

《歷代宅京記》的學術特色，在於據豐富史料、旁徵博引，依考據之學與地理學素養，闡述歷代建都、定都、遷都等史實，梳理中國都城的歷史發展軌迹，從豐實的資料之中，隱約見出關於中國都城的「史」的樸素觀念。《四庫全書總目提要》卷六八指出，《歷代宅京記》「所錄皆歷代建都之制。上起伏羲，下訖於元，仿雍錄《長安志》體例，備載其城郭宮室，都邑寺觀及建置年月事迹」，「徵引詳核，考據亦頗精審。蓋地理之學，炎

武素所長也」。此言甚是。

本書所記，詳略有當，大致上時代愈晚，歷史名都，記敘愈詳，以漢唐長安、洛陽、宋代開封、遼元幽州等占有較大篇幅。記都城所處山川形勢、地理位置，頗重宏觀把握。如記幽州者稱，「城京師，以爲天下本。右擁太行，左注滄海，撫中原，正南面，枕居庸，奠朔方，峙萬歲山，浚太濾池，派玉泉，通金水，榮畿帶甸，負山引河。壯哉帝居，擇此天府。」同時，對城市建築群體中的個體、或個體上的建築部件，如門、窗、階、頂、檐、柱、椽、磚、瓦等，頗能做到微觀分析，記述甚詳。

該書由中華書局一九八四年出版標點本，由於傑點校，以清嘉慶十三年（一八〇八）來賢堂刊本爲底本，參校《槐廬叢書》三編本、《碧琳瑯館叢書》本與北京圖書館藏本，改正了若干脱誤。書前保留顧炎武甥徐元文、清代學者阮元序文；書後附錄，輯《四庫全書總目提要》卷六八有關記述、今人張忱石所編「索引」。

（王振復）

# 工段營造錄

〔清〕李斗

《工段營造錄》，一卷。清李斗著。主要版本有一九三一年中國營造學社校印本。該本卷首有朱啓鈐

「儀徵李斗遺著工段營造錄」題名，闕鐸《識語》一篇。卷尾附《揚州畫舫錄及營造之紀述》一文、據《圓明園內工諸作現行則例》、《魯班經》等書之校刊記各一。一九八四年由上海科學技術出版社重印。

作者李斗對建築藝術頗有研究。據傳其晚年因疾病服用中藥防風而痊愈，故自名所居爲「防風館」。時當乾隆中葉，揚州城市經濟頗爲發達，土木繁興，其建築、園林之技術、藝術兼南北之長，有「北雄南秀」並蓄於揚州之盛，作者費時三十年撰成《揚州畫舫錄》一書。該書記述當時揚州的城市規劃，運河沿革，建築園林名勝及文物工藝、風土人情等，也保存一些文學詩詞與戲曲等資料，內容龐繁。其中建築技術與藝術內容是該書的重要部分。《工段營造錄》，原爲《揚州畫舫錄》第十七卷，並附「畫舫錄」其它諸卷有關營造法式內容於後，輯爲一册，闕鐸在《識語》中說，其自幼喜讀李斗《揚州畫舫錄》，而對其中《工段營造錄》一直苦其難以句讀。成年後從朱啓鈐學營造法式，得習清雍正十二年頒定《工部工程做法則例》七十六卷及乾隆抄本《內庭園明園內工諸作現行則例》諸書，始知李斗《工段營造錄》在取材於這兩書的基礎上，旁徵博引，自裁新制。

該書內容，集中體現了清式營造技術及其制度。

水平：造屋必先平地基，平地基又必先畫「屋樣」。此指營造之初的建築設計及據設計圖樣所進行的選址及基地平正。

土作：房基的夯築即所謂「平基法」及其風水禁忌觀念。

大木作：建築立柱、梁架規則，主要記述牌樓、亭、廡殿及樓等建築大木作的種種「做法」原則。

折料法則：建築木作材料構件中的尺度比例關係。

斗科：建築斗拱技術與藝術的種類及「做法」。

施工程序及分工：記述建築施工程序、所謂料估爲先，次之大木匠，而鋸工、雕工、斗科工、安裝菱花匠隨之，並說明建築施工的主要工種。

木材比重：各種木材的質地及其選擇。

搭材作：建築施工過程中腳手架等的搭建。

瓦作：牆壁、瓦蓋、屋脊、鋪地等的選材與「做法」。

磚作：磚的砍制、雕刻與水磨之法。

琉璃瓦料：琉璃瓦飾的種種形制。

石作：石材的品類、選擇及尺寸「做法」。

裹角法：反宇飛檐、屋角反翹的「做法」。

頂：屋頂的品類、禮制。

裝修作：即所謂「小木作」，門窗、花格等的尺寸及「做法」。

此後簡述橋梁、雕梁畫棟、琉璃影壁、木頂格、銅鐵作、油漆作、畫作、裱作、室內器玩陳設作、花樹種植以及宮室釋名等等「做法」制度。

附錄《揚州畫舫錄及營造之紀述》一文，記述佛教建築的一些「做法」及寺廟、園林、塑象營造之則。

該書所記，實踐操作性較高，保存了比較豐富的清代營造法式內容與建築思想，彙輯部分，偶爾顯得條理欠清。（王振復）

# 一家言・居室器玩部

〔清〕李漁

《一家言・居室器玩部》，即《閑情偶寄・居室部》一卷。清李漁著，成書年代不詳。版本除《閑情偶寄》以外，還有《一家言・居室器玩部》的單行本。其中以一九三一年中國營造學社校印本爲最著名，卷首有朱啓鈐手書「李笠翁著一家言中之居室器玩」語。該本於一九八三年十月由上海科學技術出版社根據同濟大學陳從周教授藏本影印，與清代李斗《工段營造錄》合爲一書出版，書名爲陳從周所題。

《一家言・居室器玩部》，主要記述作者對中國民居室内裝修的見解，内容關於房舍構築、窗欄、牆壁、聯匾、山石及床帳、几椅、櫥櫃等家具的構式、制作與陳列，記述比較詳盡。有近人闕鐸《識語》一篇冠於該書卷首，對李漁的生平事迹、營造及園藝思想加以評價。

《一家言・居室器玩部》分「居室部」與「器玩部」兩部份。「居室部」包括房舍第一、窗欄第二、牆壁第三、聯匾第四、山石第五；「器玩部」包括制度第一、位置第二。「居室部」：

房舍第一：作者首先指出「人之不能無屋，猶體之不能無衣；衣貴夏涼冬燠，房舍亦然」這一「實用、舒適」的建築功能原則；進而以人體活動及居住方式爲標尺，討論房舍空間與人的尺度相宜問題，提出並論述

所謂「土木之事，最忌奢靡。匪特庶民之家，當從儉樸；即王公大人，亦當以此爲尚」的建築美學見解。最後，逐次記述房舍的向背、途徑、出檐深淺、置頂格、鋪地、灑掃以及藏垢納污等房屋構築與居住環境問題。

窗欄第二：中國傳統建築十分重視窗欄藝術，窗是中國建築藝術的「呼吸器官」與「視覺器官」。作者認爲，「窗櫺以明透爲先，欄杆以玲瓏爲主。然此皆屬第二義，其首要者，止在一字之『堅』。堅而後論工拙。」窗欄的美學原則是「宜簡不宜繁，宜自然不宜雕鑿」。書中繪出「縱橫格」、「欹斜格」的窗格圖式與欄杆的「屈曲體」圖式。最後論述作者關於「開窗莫妙於借景」的窗藝審美觀點以及多種窗藝的圖式。

牆壁第三：認爲屋舍之牆壁，除了蔽圍、分割空間等功效外，在美學上，可以見出居住者生活的貧富與生活情趣的不同。逐次介紹所謂界牆、女牆、廳壁、書房壁的空間形象規制並記叙作者的審美觀念。如作者指出，「廳壁不宜太素，亦忌太華。名人尺幅，自不可以，但須濃淡得宜，錯綜有致」。「書房之壁，最宜瀟灑。欲其瀟灑，切忌油漆」，務求清雅淨樸，以免俗氣。這反映了作者作爲一個文人、士大夫的審美情趣。

聯匾第四：聯匾作爲滲入建築居住空間的詩詞、對聯與書法藝術，是構成建築美形象的重要因素，受到了作者的重視。該書逐次介紹所謂蕉葉聯、此君聯、碑文額、手卷額、册頁匾、廬白匾、石光匾與秋葉匾等聯匾樣式並繪出圖式。

山石第五：記述疊石堆山之要。在居住空間安排山石景觀，意在再造自然天趣，「變城市爲山林」。依次叙說大山、小山、石壁、石洞、零星小石景觀的堆築形制。

「器玩部」：

制度第一：先總述室內家具種種制度。認爲家具乃家庭必用之物、粗用之具，倘「制度果精」、「亦可同

於玩好」，「變俗爲雅」。再分述几案、椅机、床帳、櫥櫃、箱籠、骨董、罐瓶、屏軸、茶具、碗碟、燈燭等的審美形制。

位置第一：認爲室内家具器玩的空間布置「務在縱横得當」，講究「方圓曲直，齊整參差，皆有就地立局之方，因時制宜之法」，要在「忌排偶」、「貴活變」。（王振復）

# 工程做法則例

〔清〕佚名

《工程做法則例》，又名《工程做法》、《工部工程做法則例》，七十四卷。清廷工部刊行於雍正十二年（一七三四），是繼宋代《營造法式》之後官方頒布的又一部較爲系統全面的建築工程專書。

全書七十四卷可分爲四部分：卷一至二十七分别介紹了二十七種柱架側樣，即介紹各種柱架的斷面結構，它們分别是：一、九檩廡殿大木；二、九檩歇山轉角大木；三、七檩歇山轉角大木；四、九檩樓房大木；五、七檩轉角大木；六、六檩前出廊轉角大木；七、九檩大木；八、八檩大木；九、七檩大木；十、六檩大木；十一、五檩大木；十二、四檩大木；十三、五檩川堂大木；十四、七檩三滴水歇山正樓大木；十五、七檩重檐歇山角樓大木；十六、七檩歇山箭樓大木；十七、五檩歇山轉角閘樓大木；十八、五檩硬山閘樓大木；十九、十一檩

挑山倉房大木，二十、七檩硬山庫房大木，二十一、三檩垂花門大木，二十二、方亭大木，二十三、圓亭大木，二十四、七檩小式大木，二十五、六檩小式大木，二十六、五檩小式大木，二十七、四檩小式大木。這一部份的各種結構均按百分之一的比例，記下側樣圖式，在全書中占有重要位置。通過全書的側樣圖式，可以看到清代宮式建築的兩個重要特徵：一、屬於架梁式（抬梁式）結構，一根梁上托住幾步椽子的屋頂重量，以致梁的用材要大一些，但梁下可以得到較大的空間。二、檩數成單，脊檩也成單，屋頂最高處常要帶上正脊；檩數成雙時，脊檩也成雙，檩上放置羅鍋椽，使頂部成弧綫形輪廓，通常不設脊而稱之爲卷棚頂。但在六檩前出廊轉角大木的側樣中，由於前廊一步架，後面又不出廊，脊檩成單，屋頂要設正脊。許多側樣中，儘管檩數相同，卻還有大式小式的區別，形象地表現了封建等級制度在建築工程上的反映。

卷二十八至卷四十爲第二部份，系統介紹各種斗科結構。不僅分別介紹了斗、栱、昂、枋等四大類組成斗栱構件的名稱、形狀、位置、比例尺寸，而且將單層建築的斗栱根據使用在檐下還是室內，分爲外檐斗栱和內檐斗栱兩大類。外檐斗栱按照其不同的位置，分爲三種：一、柱頭科：位置在柱頭上，前面挑出屋檐，後面承托梁架，荷載較大，尺寸也比其它斗栱大。二、平身科：位於額枋之上，平身科與平身科之間，一般做成等距離，幫助柱頭科傳遞屋頂的重量。三、角科：用在房屋四周轉角的柱頭上，功用和柱頭科相同，但結構龐大複雜。還詳細列出了各種斗口的具體尺寸，以及斗栱上升，斗、栱翹各個分件的長短高厚和斗口直接的比例關係等。書中按照斗栱的位置分類，但由於每攢斗栱有出踩和不出踩、踩數多和踩數少的區別，所以又將各種不同的斗栱進行了重新訂名，共分爲一斗二升交麻葉、一斗三升、斗口單昂、斗口重昂、單翹單昂、單翹重昂、重翹重昂、三滴水品字斗科等八類，爲了解古代建築的結構和調查制訂修繕計劃時訂名提供了

重要參考。

卷四十一至卷四十七爲第三部份，介紹裝修及石、土諸作。依照《工程做法則例》的分類，裝修不僅指門窗格扇，也包括木頂隔頂棚等比較輕巧可移動的木作部份在內。中國建築的門窗格扇雖然是可移動的，但它們並不直接固定在柱梁之間，在可移動門窗扇和承重的柱梁之間還有一個檻框構件，作爲門窗扇的依附物。檻框之中，橫的部分都是檻，左右豎立的部分，緊靠柱子，叫抱框。檻因位置的不同，有上檻、中檻、下檻、風檻之分，書中對其進行了詳細的分類。門類在書中分爲格扇門、棋盤門、實榻大門以及圓林牆垣上圓、方、長、瓶式、葫蘆式等各式門洞，並對各種門類的位置、做法、尺寸、門扇、門釘及形狀分別進行了闡釋與圖示。窗的種類分爲檻窗、支摘窗、直欞窗，頂棚分爲木頂槅、海漫天花、井口天花，內檐裝修包括內檐格扇、罩、神龕等。此外書中還詳細敘述了斜屋頂的常用稱呼、屋面材料與形式、瓦屋頂、牆壁與地面、彩畫等的形制、分類、用料、做法等。

書中對彩色的分類介紹，值得重視。彩色在中國古代木結構建築物中佔有十分重要的位置，在整座建築物中，由於屋面瓦、梁枋彩畫、柱體油飾以及牆面、臺基等不同部位分別使用了不同的材料、不同的色彩，對比得宜、襯托適當，產生了獨具特色的外觀效果。中國建築發展到封建社會後期，木結構主體的彩繪工作比起前代有了進一步的發展，無論是底色處理，還是表面彩繪，都有了成熟的作法規定。在柱架上使用油飾彩畫，除了追求裝飾效果，還起到了減少風雨剝蝕、保護木質的作用。《工程做法則例》中將彩色進行了較爲細緻的論述：首先將油飾彩畫中使用的主要材料分爲粘結劑、催乾劑、顏料、金葉、水膠，並分述其特點及用法；其次介紹了清代油飾彩畫的主要工序：木材面的底層處理、嵌補成型、油飾、做彩畫。在五十八卷中

列有二十六種彩畫類別，它們分別是：一、金琢墨，金龍方心，瀝粉青綠地仗；二、合細五墨，金雲龍鳳瀝粉方心，青綠地仗；三、大點金，瀝粉金雲龍方心，伍墨彩畫；四、大點金，伍墨龍錦方心；五、大點金，空方心；六、小點金，龍錦方心伍墨；七、小點金，花錦方心；八、小點金，空方心；九、雅伍墨，空方心；十、雅伍墨，莊錦心；十一、雅伍墨，哨青空方心；十二、金琢墨，西蕃草伍墨龍方心；十三、烟琢墨，西番草三寶珠伍墨；十四、西蕃草，烟琢墨金龍方心；十五、西蕃草，三寶珠金琢墨；十六、三退暈石碾玉伍墨描機粉芍方心；十七、雲秋木；十八、螺青三色伍墨空方心；十九、流雲仙鶴伍彩洋青地仗；二十、海墁葡萄米色地仗；二十一、冰裂梅青粉地仗；二十二、百蝶梅洋青地仗；二十三、聚錦蘇式彩畫；二十四、花錦方心蘇式彩畫；二十五、博古蘇式彩畫；二十六、雲秋木蘇式彩畫等，並對各種彩畫的畫法、要求進行了圖示和文字解釋。對各種彩畫圖飾的分類和介紹，不僅對我國幾千年來的傳統建築的彩色進了系統總結，而且爲後來古建築的保護與維修，提供了確實準確的依據，同時更爲重要的是，對於我們今天觀賞和分析中國傳統建築的藝術品格，提供了詳實可靠的資料，不僅在中國建築史上，而且在中國藝術史上，都具有着重要的價值和意義。

卷四十八至卷七十四爲工料估算，對中國封建社會晚期土木建築的各種不同形制的不同用工和用料進行了規定，這就爲建築預算、合理安排工時、節約用料等提供了一種較爲嚴格的規範。

總之，全書不僅將清代官式建築按所處地位或用途的不同，列舉出二十七種不同形制的建築物，同時還自土木瓦石、搭材起重、油畫裱糊，以至銅鐵件安裝等，總計十七個專業，二十多個工種，分門別類，條款詳晰，作了較爲嚴格的規範，而其中尤以對間數和斗口的規定最具有代表性。

間是建築物橫向寬深的面積，是計算房屋的基本單位，在中國漫長的封建社會中，建築物間數的多寡，

不僅標志着建築物規模的大小，而且標志着使用者身分地位的尊卑高低。《工程做法則例》中規定了中國古建築在間數上的兩個重要特點：一是建築物間數一般取單數，如一、三、五、七、九間等，而極少使用雙數；二是宮殿建築以九五間爲最尊，而宅第民居，則最多不過三間，或三間正房，旁邊兩間耳房，或一間正房，兩間廂房。此外書中還規定了各間房屋的名稱，比如七開間建築，最中間的一間稱之爲明間，緊靠明間的左右兩間稱之爲次間，左右兩端緊靠次間的兩間稱之爲梢間，緊連梢間的稱之爲盡間。房屋的寬度面積明間最大，次間較小，梢間最小，或者全部相等。書中所收入各例，絶大多數屬單體建築，以長方形爲主，宮殿和民居通用，形成了一種較爲固定的常規格式。

清代建築規制以斗口爲標準。斗口就是平身科斗栱大斗迎面安裝翹昂處的刻口寬度，也就是材本身的寬度，是中國古代建築木構架的重要量度單位。《工程做法則例》中將斗口從一寸至六寸分爲十一個等級，每一等級相差半寸。整座建築物大到地盤布局、間架組成格式，小至各部件徑寸大小、卯眼出入搭接長短，多用斗口表示，只要按照所選定的口分尺寸，便可大致求得整個建築的主要尺寸。根據不同結構的構造要求，另設有固定的輔助數字，配合斗口數，便可作爲調整局部尺寸之用。口分等級雖然繁多，但在具體應用中，通常最大不超過四寸半，一般使用斗口爲三寸半至二寸半，小則使用一寸半斗口。大式不帶斗栱做法，一般則直接用營造尺度計算。

全書的木構建築以大木作爲主，而石、瓦、土工諸作，皆以大木作地盤布局爲依據。而彩畫油飾之作，基本上因襲了明代遺制的成法，變化較小。

工部《工程做法則例》在總結中國歷代傳統建築經驗的基礎上定出一代工營造準繩，既規定了工匠建

造房屋的標準，又爲主管部分核定經費、監督施工和驗收工程提供了明文依據。其應用範圍主要是壇廟、宮殿、倉庫、城垣、寺廟、王府等房屋的營建和油畫裱糊工程。對於民間修造來說，它與《清會典·工部門·營建房屋規則》所載禁限條例相輔爲用，起着建築法規監督限制作用，俗稱之爲「工部律」。

中國建築的木構架結構體系，經過三千多年的發展，經歷了由簡陋到成熟、複雜，再進而趨向簡化的過程。明朝的官式建築已經高度標準化、定型化，而清朝頒布的《工部工程做法則例》中則將其進一步予以制度化。建築的制度化與標準化標志着結構體係的高度成熟，但同時也就不可避免地使結構僵化。如在《工程做法則例》中把所有建築物不分地域、性能、用途地固定爲二十七種具體的房屋，每一種房屋的大小、尺寸、比例都絕對化，構件也一樣。這種絕對化勢必導致矛盾的另一極端。一方面是構架的整體性加强，無論殿閣，構架體系都很明確，節點簡單牢固，斗栱中特別是平身科，由於幾乎沒有多大結構功能，所以比例可以減小，構造更加簡化。但是另一方面，卻再也沒有金元時期建築那種靈活處理空間和構件的方法，構架死板僵化；而梁的斷面由三：二改爲五：四的比例，不但斷面極不合理，而且加重了梁本身的靜荷重。官式建築的標準化與定型化，還包括彩畫、門窗、須彌座、欄杆、屋瓦以及裝飾花紋等方面在內。只有室內裝飾性的木間隔受到這種限制比較小，因而在格扇和花罩方面創造了許多優秀作品。但從清中葉以後，裝飾走向過份繁瑣，好些定型化的花紋已失去了清新活潑的韻味，這就更加深了個體建築沉重拘束的風格。此外書中對具體的匠作操作技術，往往疏於記述，如廣布於清代建築物實例中的大木放綫方法、柱木側腳、生起之制，在書中皆沒有記載。

儘管如此，我們仍然可以從《工程做法則例》中看出，清代營造在建築藝術方面取得了很大的成就，具

體表現爲個體建築的斗栱比例大大縮小，出檐深度減少，柱的比例逐漸變得細長，不再採用卷殺，梁枋比例變得沉重，屋頂柔和的綫條輪廓消失，因此，與唐代宏偉、豪放，宋代柔和、絢麗的風格有所不同，清代的官式建築呈現出比較沉重、拘束但又嚴謹、穩重的風格。同時，在整座建築物組群的總體布局上，表現出了當時建築師的卓越才能。他們在指定的地段上，按照成熟定型的做法，恰當地安排這些標準房屋，把各種大小不同、形式各異的建築巧妙地進行組合，使其既適應功能要求，又取得很好的藝術效果。以宮廷建築爲例，如北京的明清宮殿、頤和園、西苑、天壇等優秀的組群便是明證。清朝世襲的皇家建築師「樣式雷」家族留下的數以千計的圖紙，絶大部分都是組群的總體平面圖，在每座房屋的平面位置上注明面闊、進深、柱高的尺寸、間數和屋頂形式，因而具體的結構和施工只須遵照各種《工程做法則例》進行工作。這種設計的特點，顯示了清代建築師在廣闊地段上進行巨大的空間組織和巧妙地運用建築體量的無比智慧，也表現了他的高度敏銳而準確的尺度感。從書中我們還可以看到這一時期的空間布局藝術。此時已逐漸廢棄了唐宋以來以低矮的廊院圍繞主體建築的手法，而改由主殿和廂房、牆、門等組成封閉的空間，並通過不同空間的變化來突出主體建築，從而創造出了一定的藝術氣氛。（林少雄）

# 宋東京考

〔清〕周城

《宋東京考》，又稱《東京考》，二十卷，清周城撰。通行本有：乾隆初年六有堂初刻本、乾隆二十七年（一七六二）六有堂重刻本、《四庫全書》本、一九八八年中華書局《中國古代都城資料選刊》本。

周城（生卒年不詳），號石匏，浙江嘉興人。《宋東京考》系周城嘔心瀝血，根據見聞及典籍編撰而成。它反映了宋代都城東京的城市建設狀貌。乾隆時重刻本有楊世清序云：周城「客遊大梁時，就所見聞信而有徵者，手紀之。又恐闕略不詳，復搜羅古今數百種書，參互考訂。蓋風雨雞窗，手不停披者十年，名之曰《宋東京考》」。周城一生似乎不得志，家境也顯淒涼。

《宋東京考》融資料性與實錄性爲一體，在編撰上將北宋都城開封之地理、歷史、城池、宮殿、樓臺、官署、名勝等分爲四十二個門類，設五百多個條目。在各個門類和條目下面，作者一般都先以自己的文字概括叙述一番，然後再一條條排列古籍中有涉該門類和條目的記載及資料。參選旁引的書籍約有三百五十餘種之多。

卷首爲序言和凡例。序言包括王珽序、詹廣譽序。兩序中主要闡述作此書體記載的意義及作者周城作

書之認真和艱辛。凡例係作者對本書多方面的說明和提示。其後爲採摭書目，係作者參引之古代典籍名錄，含三百五十餘種。

卷一：京城篇。介紹東京開封之歷史沿革，對該城之東西南北中各城門及城之方圓尺寸、都城水門、城河規模等等都有介紹，篇後附十五種典籍引文以作參照。四京篇，介紹其建置沿革，方圓範圍等。篇後附有十種典籍引文。宮城篇，介紹其建置沿革，各宮城門之方位名稱、各殿堂之方位名稱、居處者名姓、樓閣亭臺之尺寸等等。篇後附有典籍引文十種。

卷二：宮城篇。專引古代典籍數十種，對宮城之形制格局及建置風範等進行資料性旁證。殿閣篇，又分「四殿」與「六閣」兩部，作者援引多種典籍對這些殿閣的有關建置事宜作了介紹。

卷三（諸司）、卷四（三省）、卷五（三省、官治）、卷六（官治）、卷七（官治）、卷八（官治）、卷九（官治）。從卷三到卷九均爲作者記叙北宋政體機構設施的見聞錄，與建築園事等關涉不大，此處介紹從略。

卷十：壇臺池園篇。本篇分別就「壇」、「臺」、「池」、「園」等在東京之建築方位、建構規模、形制特色等等一一作了說明，並旁徵博引古代典籍數十種，以資證明和細述。

卷十一：苑樓閣館門亭堂宅篇。分別針對「苑」、「樓」、「閣」、「館」、「門」、「亭」、「堂」、「宅」之方位、名稱、建置規模、建築特色等等一一作了資料性介紹，引文數十種。

卷十二：宅宮篇。分別就李文靖「宅」及太一「宮」從建置等多方面作了資料性介紹，引文數十種。

卷十三：宮觀篇。分別就道教玉清昭應宮及建隆觀之方位規模、建置沿革等等一一作出資料性介紹，所引文獻數十種。

卷十四：寺篇。對相國寺之建置沿革等作了資料性介紹，引文數十條之多。

卷十五：寺祠廟篇。分別就天清寺、桂香祠、倉王廟等建置沿革、建築規模、建築特色等等作了資料性介紹，引文數十種。

卷十六：廟院篇。分別就東嶽廟、福田院、皇建院等建置沿革等作了介紹，引文數十種。

卷十七：山嶽篇。分別對夷山、艮嶽等人工山體的建置發展作了介紹，附有多篇引文以作旁證說明。

卷十八：河渠篇、卷十九河渠篇、溝洫篇。分別就東京境內的河流水澤做了介紹，其中包括一些人工河渠。引文數十種。

卷二十：岡、堆、坡、陂、堤、閘、洞、潭、渡、泊、關、橋梁、井及陵墓篇。本篇大多爲對自然地理景觀的介紹，對東京的一些較有名的橋、井、墓等建築物的方位及建置做了資料性的介紹，引文數十種。卷後有楊世清爲《宋東京考》的補序，對周城著書經歷及楊氏協作經過作了簡要介紹。

《宋東京考》，對於中國古代城市建設史的研究尤其是古代都城建築的研究，具有重要的參考價值。由於《宋東京考》的重新刊行和出版時間不長，對它的史料價值及學術價值尚有待發掘，對它的研究也尚處於起步階段。（徐清泉）

# 網師園記

〔清〕錢大昕

《網師園記》，一篇。清錢大昕撰。成於乾隆六十年，收於《錢辛楣先生年譜》。安徽科學技術出版社一九八三年版《中國歷史名園記選注》（陳植、張公弛編）亦收錄本文。

錢大昕（一七二八——一八〇四），字曉徵、辛楣，號竹汀，嘉定（現屬上海市）人。乾隆年間進士，曾任少詹事等職。乾隆四十年（一七七五）以後主講鐘山、婁東、紫陽等書院。主治音韻訓詁學，創獲尤多。亦長於考訂、校勘學。著有《潛揅堂文集》、《十駕齋養新錄》、《廿二史考異》、《潛揅堂金石文跋尾》、《恒言錄》與《元詩紀事》（佚）等。

《網師園記》的內容是：考「園」之本義，敘作者自己作園記的動機，記網師園所在地理位置、環境，說網師園原名王思（蘇州某巷名）園及取名「網師」之文化涵蘊，最後，述網師園空間布局，列舉其主要景觀，爲梅花鐵石山房、小山叢桂軒、濯纓水閣、蹈和館、月到風來亭、雲岡亭、竹外一枝軒與集虛齋等。

網師園是蘇州名園之一，大約始建於清乾隆三十年（一七六五）前後，園主爲宋懋庭，園址在蘇州葑門闊階頭巷，據清嘉慶元年（一七九六）褚廷璋《網師園記》稱，此園歸瞿遠村所有，其園空間布局改變甚多。嘉

慶二十三年(一八一八)后後易主爲徽州吳氏,同治年間,又爲李鴻裔所得,易名「蘇東鄰」,此後園主與園景又數度改易,變遷甚大,現存錢大昕這篇園記,因比較忠實地記載了網師園的古貌,而具有一定的史料價值。

《網師園記》解譯了園名「網師」的文化意義,即園主宋光祿慤庭「購其地治別業,爲歸老之計,因以『網師』自號,並顏其園,蓋托於漁隱之義」。網師者,漁人也。典出莊周《漁父》篇與屈子《漁父》詩。園主治園,以漁父自比,以「網師」命園,以示放歸田園、坐忘林泉的淡泊人格。(王振復)

# 隨園記

〔清〕袁枚

《隨園記》,一篇。清袁枚撰。成於乾隆十四年(一七四九)。收入《小倉山房文集》。亦收入安徽科學技術出版社一九八三年版《中國歷代名園記選注》(陳植、張公弛編)本。

袁枚(一七一六——一七九六),字子才、號簡齋、隨園老人,錢塘(現浙江杭州)人。乾隆四年(一七三九)進士,曾任知縣之職。乾隆十七年後解官居隨園四十餘年,直至老終。在世時文名熾盛,文友、門徒甚多,詩文創作多抒寫閑情逸致,文學主張倡言「性靈」之說,部分詩作與詩論抨擊漢儒與程朱理學,聲稱「六經盡

糟粕」。有《小倉山房文集》、《隨園詩話》、筆記小說《子不語》等傳世。

袁枚雅愛園事。乾隆十年(一七四五)任江寧知縣時，購得當地「隋園」舊址，築園改號「隨園」。據袁枚孫祖志《隨園瑣記》轉述袁枚「遺囑」，有云：「隨園一片荒地，我平地開池沼、起樓臺，一造三改，所費無算。奇峰怪石，重價購來，綠竹萬竿，親手栽植，器用則檀梨文梓、雕漆槍金，玩物則晉帖唐碑，商彝夏鼎，圖書則青田黃凍，名手雕鐫，端硯則蕉葉青花，兼多古款，爲大江南北富貴人家所未有也」。袁枚在《隨園記》中說，他在知縣任上時，就有歸隱之意。隨園落成後，自嘆曰：「使吾官於此，則月一至焉；使吾居於此，則日日至焉，二者不可得兼，舍官而取園者也」。可見其宦情之淡，以及對園林藝術、園林生活情趣的尤爲鍾愛。自乾隆十四年至三十五年，袁枚撰寫《隨園記》、《隨園後記》、《隨園六記》等六篇園記，體現出作者有關園林的文化觀念。

本文篇幅短簡，所記隨園景觀，僅提及隨園的地理形勢、歷史沿革(此園原爲隋姓之園)及其本人購廢園、築新園的簡要經過。本文重點在於就隨園抒性情、發議論，圍繞一個「隨」字做文章。

本文剖析隨園之「隨」義，有三：一、因舊園原爲康熙時江寧織造隋公之園，易名爲「隨」，有因其舊姓之意，當然，這不是主要的。二、指設園景因循自然之意。本文指出，「茨牆翦闔，易檐改塗，隨其高爲置江樓，隨其下爲置溪亭，隨其夾澗爲之橋，隨其湍流爲之舟，隨其地之隆中而欹測也，爲綴峰岫，隨其蓊鬱而曠也，爲設宦窔，或扶而起之，或擠而止之，皆隨其豐殺繁瘠，就勢取景。」三、寄托「隨遇而安」的人生理趣。本文稱，「聞之蘇子曰：『君子不必仕，不必不仕』，然則餘之仕與不仕，與居園之久與不久，亦隨之而已」。

作者的這類見解，比較準確地揭示出中國古代文人園林文化的莊禪之境界。　(王振復)

# 宸垣識略

〔清〕 吳長元

《宸垣識略》，十六卷，清吳長元編撰。成書於清乾隆五十三年（一七八八）。通行本有：乾隆五十三年（一七八八）刻本；光緒二年（一八七六）刻本；北京出版社一九六四年本；北京古籍出版社一九八三年標點本。

吳長元，生卒年未詳，字太初，浙江杭州人。作者在乾隆年間曾久居北京。此書輯寫過程中，除輯錄《日下舊聞考》等書有關內容外，結合實地考察，以古籍與碑碣記載相印證，進行搜集與研究。

本書據《日下舊聞考》、《日下舊聞》及《輟耕錄》、《元氏掖庭廣記》、《故宮遺錄》、《野獲編》、《春明夢餘錄》等輯錄並增删、考訂而成。全書分爲十一類，依所記內容之繁簡，詳略得當地構成全書十六卷篇幅。即：卷一：天文、形勝、水利、建置；卷二：大內；卷三、四：皇城；卷五、六、七、八：內城；卷九、十：外城；卷十一：苑囿；卷十二、十三、十四、十五：郊坰；卷十六：識餘。書前有邵晉涵序、作者自序、例言及圖十八幅。全書先簡述北京的天文氣象、地理形勢及水系交通等，比較宏觀地記述北京的自然條件、風貌與人文設置。接着，由內自外、由城內到城郊，逐次記述北京的自然、人文景觀及其建築、園林文化等名物現狀與名勝古

迹，依次爲宮城（大內）、皇城、內城、外城、苑囿與郊野，比較完整地體現了整個北京的全貌。最後，卷十六「識餘」，爲全書總結。就所涉及的北京建築、園林名勝而言，明清時期（乾隆時爲止）的北京宮殿、壇廟、寺觀及園林建築等代表之作，已基本包括在內，如卷十一記述北京西苑（明永樂年間賜名太液池，即今北海公園）、圓明園等苑囿佳築的歷史沿替及現狀，相當詳確。

此書記載了北京史地及建築、園林文化的沿變和名勝古迹，具有一定的史料價值。（王振復）

# 唐兩京城坊考

〔清〕徐松

《唐兩京城坊考》，五卷，附圖若干。清徐松撰。通行本有：道光年間靈石楊氏「連筠簃叢書」刻本。近有中華書局據此刻本由方嚴點校的《中國古代都城資料選刊》本。

徐松（一七八〇——？）江蘇大興人氏，字星伯。作《唐兩京城坊考》約始於清嘉慶十四年（一八〇九），此正值其奉詔纂輯《全唐文》。在纂輯《全唐文》過程中，徐松收集了大量有關唐代東京洛陽及西京長安的資料，尤其是他從《永樂大典》中發現了《河南志》，使原來資料比較稀缺的東都洛陽之有關記載大大豐富了起來，這促使徐松下了編撰《唐兩京城坊考》的決心。從收集整理有關資料，到道光二十八年（一八四八）《唐兩

京城坊考》正式出版面世，歷時將近四十年。可以說作者是傾其畢生精力來寫這部書的，就在出書前的清道光二十八年，作者默然辭世，終年六十八歲。

《唐兩京城坊考》是研究中國古代都城及都城建築建置沿革的一部很重要的著作。該書最大的特點在於，資料性强，它引用文獻四百餘種，它很重視對都城及其建築的平面布局的復原，精心繪制了多幅平面總體示意圖。這在當時，是有相當的難度的。

《唐兩京城坊考》由徐松主撰，張穆作了一些校補。全書體例構架及內容要旨，可大致概括如下：

唐兩京城坊考序——爲徐松自序，寫於嘉慶十五年（一八一〇），主要記述作者以前着手著書的情況。

唐兩京城坊考圖——共含十幅地圖。其中西京圖六幅，爲西京外郭城圖、西京三苑圖、西京宮城圖、西京皇城圖、西京大明宮圖、西京興慶宮圖、東京圖四幅：爲東都外郭城圖、東都苑圖、東都宮城皇城圖、東都上陽宮圖。

卷一：西京部分，由「宮城」、「皇城」、「大明宮」、「興慶宮」、及「三苑」五個單篇組成。在總論及分論中，作者對西京及西京的宮城、皇城、大明宮、興慶宮之建置沿革，形質規模、單元構成、功用名稱等等一一作了介紹，廣徵博引，詳細說明。另外，在本卷中還記有作者於道光二十三年（一八四三）從《永樂大典》獲得資料的有關情況，本卷主要在於對西京內城的介紹。

卷二（西京）、卷三（西京）、卷四（西京），從卷二到卷四，介紹西京外郭城，相當廣泛地描述和記叙了西京長安城之街、寺、坊、宅、門、廟、院、觀等的建築沿革，建築規模等等有關情況。引述資料不下百餘種，對西京外城當時的建築風貌予以資料性的復現。

卷四：含「龍首渠」、「黃渠」、「永安渠」、「清明渠」及「漕渠」等五個單篇。在「西京」總論中主要記述了西京城一些街、寺、宅、院、坊、廟之名稱、方位、建置沿革及有關掌故等。本卷還記叙了西京城以龍首渠、黃渠等爲代表的一批人工開鑿之河渠的有關情況，主要從開鑿時間、長度、流向、流經地區、分支等方面予以記叙。引述頗多。

卷五：東京部分。其單篇分論包括「宮城」、「皇城」、「東城」、「上陽宮」、「神都苑」、「外郭城」、「雒渠」、「通濟渠」、「通津渠」、「運渠」、「漕渠」、「穀渠」、「瀍渠」、「洩城渠」、「寫口渠」等。在「東京」總論及「宮城」、「皇城」、「東城」、「上陽宮」、「神都苑」、「外郭城」等城建建築篇中，作者以相當的筆墨記叙了這些建築的建置沿革、名稱流變、規模範圍、街寺廟坊、方位布局等。而在其後的河渠篇中，則記叙了這些流經東京城郭內外的河渠之開鑿時間、分支流向、流經地段等。引用資料文獻甚多。

《唐兩京城坊考》不獨對中國古典建築藝術的研究有重要的參考價值，而且對古代都城文化、歷史、地理、民俗、制度等方面的研究也具有重要的史料意義。

《唐兩京城坊考》刻印後兩年，即清道光三十年（一八五〇），程鴻詔便作《唐兩京城坊考校補記》一卷，此實爲研究《唐兩京城坊考》之先聲。嗣後相當長的一段時期，對它的研究幾無進展。本世紀七十年代前後，以平岡武夫爲代表的一些日本學者對《唐兩京城坊考》做了不少研究，發表和出版了一些研究論文和著作，其中，平岡武夫的《唐代的長安和洛陽（資料）》一書將《唐兩京城坊考》影印收入，平岡武夫對《唐兩京城坊考》給予了很高評價（參閱平岡武夫主編的《唐代的長安與洛陽（資料）》一書，上海古籍出版社一九八九年版）。近年，隨着對古代都城研究及古建築研究的日益重視，我國建築學術界開始關注《唐兩京城坊考》一

書，對它的研究尚處於開首階段。（徐清泉）

# 營造法原

〔近代〕姚承祖

《營造法原》，十六章。近代姚承祖原著，成書於二十世紀初葉。後由張至剛增編，劉敦楨校閱。建築工程出版社一九五九年七月出版。另有姚承祖的手稿《姚承祖營造法原圖》，由陳從周整理，同濟大學出版社一九七九年出版影印本。

姚承祖（一八六六——一九三九），字漢亭，別字補雲，江蘇蘇州人。家族世襲營造建築業，近代蘇州數十年建築中的許多住宅、寺廟、庭園等，皆經他本人擘劃修建。晚年擔任蘇州魯班會會長，巍然爲當地匠師領袖。他不僅有着豐富的營造經驗，又有着自己獨特的理論總結。晚年在蘇州工專建築工程系任教期間，根據家藏秘笈和圖册中的建築做法和本人一生的實踐經驗，寫成了闡述蘇州地區傳統建築的講稿，名之爲《營造法原》。原稿約三萬二千餘言，附圖式八十餘種。由於原書所用術語僅限於蘇州一地，未加注解，苦澀難解，且書中若干歌訣，不易明白。書中所有圖式，皆依循舊法，沒有比例，僅表示式樣形狀，所以劉敦楨於一九三五年委托張至剛整理。張至剛以調查實例、另繪新圖與補攝照片爲前提，遍訪蘇州寺觀、祠廟、住宅、

庭園，擇其式樣結構與原書符合的，逐一測量，制爲圖版。增編者以原書爲藍本，徵得原著者同意，改編原文，補充遺漏，訂正訛誤，加編辭解，添加表格，重繪圖版，最後又新增照片及插圖，到一九三七年夏脫稿，全書共計二十四章，約十二餘萬言，圖版五十二幅，插圖七十一張。解放後增編者進行了又一次整理，將全書精簡爲十六章，部分再加注解，最終形成了文字十三萬五千餘言、插圖一百二十八幅、圖版五十一幅的現今通行版本。整理本比起原著，定義明晰，舉例適當，圖文相輔，文字通俗，體例嚴密，因之有很大改進。

《營造法原》正文十六章。第一章「地面總論」，對建築地面的各種常用術語進行了界定，並從開間尺寸、開腳總例、水田泥地開腳、築基用料、房基墊土、築基用工等六個方面進行了較詳的分析和論證，對建築地面工程的設計和預算，提供了可資借鑒的經驗和數據。

第二章「平房樓房大木總例」，對建築物木構部份的各部件結構及名稱進行了詳細分類，並對蘇式建築平房及樓房的木質構造及尺寸進行了分析。另從平房樓房各種貼式、屋料定例、選木圍量、全宅檐高之比例、天井之比例等方面，廣選營造界流傳的各種歌訣，充分論證。

第三章「提棧總論」，對不同大小建築屋架（提棧）的做法及規格尺寸舉例說明，並特舉蘇州圓堂抬頭軒式、扁作廳重軒抬頭軒式、騎廊軒樓廳式、五界回頂前後廊式、滿軒式、亭式諸多建築的提棧作爲典型例證進行了分析。

第四章「牌科」，從牌科（斗栱）各部之解釋、牌科之種類及名稱、牌科之權衡比例、牌科之分件比例、雜例幾方面對蘇州建築斗栱的尺寸、類別等分析論證。

第五章「廳堂總論」，論述了廳堂建築的種類及名稱、構造、外觀，以及廳堂的檐高面闊。

第六章「廳堂升樓木架配料之例」，列表說明了廳堂配料的計算方法、圓堂木架配料的比例及扁作木架配料的比例，並列有詳盡的數字。

第七章「殿庭總論」，系統地論述了殿庭的進深開間、結構、殿庭式樣的分類、發戧詳細尺寸制度、殿庭上屋、架戧應用物料數目及工數、殿庭屋架所需木料之比例。

第八章「裝折」，分門窗框宕子、門、窗、木欄杆、飛罩及挂落五部份，對其「裝折」(內檐裝修)規制進行了闡釋。

第九章「石作」，講述石材的種類及性質、造石的次序、石料的應用、濱河建築的駁岸、石牌樓的用料及形制，並對每一部份尺寸也有開列。

第十章「牆垣」，講述牆垣的各部分名稱、牆垣的砌法及用磚數量、牆垣上光及塗刷顏色的方法、牆垣面積的丈量方法、界牆及薦之(土地房屋侵人他人土地部份)的解釋。

第十一章「屋面瓦作及築脊」，先介紹建築屋面瓦作的各種常用術語，然後分類敘述廳堂築脊、殿庭築脊的規制，以及廳堂築脊配料的各項名稱和數目、做脊用灰與紙筋的數目表，最後還概要介紹做脊的用料和各部份名稱，做脊時蓋瓦用料的選擇和次序。

第十二章「磚瓦灰砂紙筋應用之例」，介紹磚瓦灰的產地及不同性質、不同尺寸大小磚的不同用途、不同建築物中瓦的不同用量、灰與紙筋、砂的不同運用等。

第十三章「做細清水磚作」，從門樓及牆門、垛頭、包檐牆、塞口牆、照牆、地穴、月洞、門景幾方面介紹做清水磚(磚料經過刨磨加工用來作爲裝飾之謂)的選料、花樣、尺寸等工藝。

第十四章「工限」，系統介紹建築中的木作、水作和駁岸工限。

第十五章「園林建築總論」，對中國南方古典園林建築中的亭、閣、樓臺、水榭與旱船、廊、花牆洞、花街鋪地、假山、地穴門景、池與橋進行詳細而精當的分析。此章雖然篇幅不長，但在全書中占有重要地位。

第十六章「雜俎」，對塔的高低形制、築塔時所用的鐵器、木料，塔每一層面的修理，城垣的高度、用料、工限，築竈的大小尺寸及用料，以及整個建築過程中瓦作和木作所使用的器械、搭架所用工具、化灰必備家具等做了詳盡的列舉。

正文之外又有「附錄」，共三部份內容。「量木制度」：對杉木的產地與運輸、圍量用尺及量算方法、量木的長短、量樹規則等作了詳細開列；「檢字及辭解」：對一些專業化的建築術語按漢字筆劃順序排列，加以解釋，並在括弧內注入相應的北方術語；「魯班尺與公尺換算表」：將傳統建築使用尺寸與新的尺寸列表換算，一目了然。全書所附插圖和圖版，則是對全書文字的具象說明。

《營造法原》是著者依據家藏秘笈與圖冊編撰而成，而這些秘笈圖冊則爲歷代人民營造智慧和經驗的總結，其中又融入了作者畢生從事建築的經驗與體會，並參以各種建築物，這就使全書既符合中國古典建築的實際，又有作者獨到的見解。特別是作者立足於水鄉蘇州的傳統建築，對南方建築就有了專門而又深入的探討，這種以地域特徵分析建築形制的特色，在整個中國建築史上實不多見。作者不僅爲我們提供了南方建築各種詳盡的形制數字，同時也對園林藝術的各構建進行了提綱挈領的論述，從中可見出作者對中國古典藝術精神的理解和把握，所以被著名建築學家劉敦楨譽爲「南方中國建築之唯一寶典」，具有科學和藝術的雙重價值。（林少雄）

# 宮室

〔現代〕 呂思勉

《宮室》，一篇。現代呂思勉撰，成於本世紀二十年代。刊布於一九八五年，收入呂思勉《中國制度史》一書，作爲該書第六章。於一九八五年由上海教育出版社正式出版發行。

呂思勉（一八八四——一九五七），今江蘇省常州市（原陽湖縣）人。以自修史學卓然成家，在學界傳爲美談。從一九〇五年起先後在多所大學任教，逝世前爲華東師範大學歷史系一級教授。長於史學研究，一生著述頗豐。其代表作主要有《白話本國史》、《呂著中國通史》、《先秦史》、《秦漢史》、《中國制度史》等。

《宮室》一文，是作者闡述和探討中國古代宮室類建築營作制度之淵源流變的專文，全文信息量較大，既不乏真知獨見，又不乏對古代建築史實的介紹，引述文獻不下百餘種。其行文不受條框拘限，文路輕松自如。全文內容大意可概括爲以下幾點：

一、闡述和論說「宮室之作」及其制度的起源與發展。作者在文中涉及建築史學界一個重大的課題，即「人類建築的起源問題」。作者通過引證認爲人類「未有宮室之先，古人居處凡有三法：構木爲巢一也，掘地成穴二也，覆土使高三也」。此外作者還談到了窗、棟梁等建築部件的起源及習規的傳承。

二、闡述和論說建築地址方位的選擇、城郭宮室及街市的規模劃分。對城牆細類的名稱形制也有介紹。

三、對上古建築營作制度中的原始度量衡法則進行了較細致的闡述。如「丈」、「版」、「堵」、「雉」、「尺」等均在敘論之中。

四、對古代中國建築營作制度中的尊卑等級秩序，以及「闕」、「觀」、「臺」、「基」、「廂」、「扆」、「宦」、「奧」、「廟」、「窔」、「樓」、「榭」等建築單體的形制、命名等均有論及。例如對中國古代建築中「左祖右社，面朝後市」制度，君臣男女老幼制度、昭穆廟制等的論述就頗爲細致。文中配有三幅建築等級秩序平面排布圖。

五、以相當篇幅闡說中國古代建築體系中的「明堂」制度。作者對堂、室、房之別，對明堂的形制、布局、功用、儀規等等作了充分的說明和論證。文旁配有一幅古代明堂平面布局圖。

六、以一定篇幅對中國古代之「臺」、「苑囿」等的起源、功用、規模等作出介紹。

七、闡述中國古代的田廟宅居制度。

八、對佛教寺廟及道教宮觀建築選址等略有論及。行文中提出「建築猶美術之淵藪」的觀點。

九、論說建築空間中古人之坐卧習俗的起源和流變。對坐椅、木床、火炕等的起源和變化均有論及。

十、對中國古代喪葬習俗的起源，包括陵墓建築形制等的發展也有一定的介紹。

《宮室》一文，爲研究中國古代建築營作制度、營作習俗及研究建築發展史的一篇重要文獻。因該文刊布較晚，其建築學術價值還僅爲少數學者識見，所以它的學術效用尚處於發掘階段。（徐清泉）

# 清式營造則例

〔現代〕 梁思成

《清式營造則例》，一册。現代梁思成著。一九三四年中國營造學社出版，一九四一年再版，五十年代初，清華大學建築系翻印該書圖版，一九八一年中國建築工業出版社重印全書。

梁思成（一九〇一——一九七二），廣東新會人，梁啓超長子，著名建築學家、教育家。一九〇一年出生於日本東京，一九一五至一九二八年就學於清華學堂和美國賓夕法尼亞大學、哈佛大學研究院。一九二八年以後，先後任中國東北大學、清華大學建築系教授、系主任及中國營造學社法式部主任，從事中國古代建築科學的教學、研究與考古工作，調查、測繪如佛光寺、獨樂寺、趙州橋、應縣木塔等許多具有重要歷史文化價值的古代建築遺構，與曾任中國營造學社文獻部主任、另一著名建築學家劉敦楨分工合作，率領學社同人，足踏十六省、二百餘縣，注重實地、實物考察，爲中國古代建築學的研究做出了開創性的貢獻。一九四六年應聘赴美國耶魯大學講授中國建築，由美國普林斯頓大學授予名譽文學博士學位，爲聯合國大廈設計委員會成員，一九四八年被選爲當時「中央研究院」院士。解放後，歷任清華大學土建系主任、中國建築科學院建築歷史理論研究室主任、中國科學院學部委員及全國人大、全國政協常委等職。一生設計諸多成功之作。

參與中華人民共和國國徽和首都人民英雄紀念碑等的建築設計。提出北京古城的保護與改造構想。主要著述有《清代營造則例》、《營造法式注釋》、《梁思成文集》一至四卷（收入古代建築調查、考古報告、《中國建築史》、《中國雕塑史》等著論）。認爲「近代學者治學之道，首重證據，以實物爲理論之後盾」。治學謹嚴，注重實證，所著具有重要學術價值。

《清式營造則例》的體例、內容：

序：作者自撰，寫於一九三四年。指出「本書所用藍本以清工部《工程做法則例》及拙編《營造算例》爲主」，是從這兩部「藍本」中「提濾」出來的。

第一章　緒論：從理論上概括中國建築技術與藝術特徵。梁思成夫人林徽因撰。

第二章　平面：簡述中國古代建築個體與群體的平面布局特點。

第三章　大木：詳述斗栱、構架各部件之則例。對斗栱諸種類、屋頂樣式、柱梁、舉架等作出理論規定與分析。

第四章　瓦石：闡述臺基制度、牆壁形制與屋蓋瓦作的各類「做法」。

第五章　裝修：分析門窗格扇的各項規範。

第六章　彩色：對中國古代建築的色彩裝飾逐項作出研究。

第六章之後，專列「清式營造辭解」：對清式建築的各部件按漢字筆畫檢字法排列，逐一闡說，具有辭典性質，內容詳盡；「各件權衡尺寸表」：具列十五個表格。內容包括：表一、斗栱各件口數；表二、梁；表三、柱；表四、枋；表五、柱；表六、桁檩；表七、墊板；表八、角梁；表九、椽、連檐、瓦口、望板、枕頭木；表十、歇山、

懸山各部；表十一、石作；表十二、瓦作；表十三、檻框；表十四、格扇；表十五、琉璃作；「清式營造則例圖版」：有各類建築圖版二十八幅。最後，附錄：「營造算例」，卷首有作者自撰的「初版序」、「再版序」。凡十一章。即：第一章，斗栱大木大式做法；第二章，大木小式做法；第三章，大木雜式做法；第四章，裝修；第五章，大式瓦作做法；第六章，小式瓦作做法；第七章，瓦作做法；第八章，土作做法；第九章，橋座做法；第十章，牌樓做法；第十一章，琉璃瓦料做法。

全書另有卷首圖十二幅，插圖七十一幅。

該書是梁思成三十年代初期研究中國古代建築技術與藝術的重要成果。當時，作者以《清工部工程做法則例》爲底本，以曾參加過清宮營建的工匠爲師，以北京故宮爲實物標本，並搜集工匠世代傳習的民間、官方秘本，對清式中國建築的營造技術及制度原則進行考察、比較、研究，詳加闡釋，釐清諸多建築法式的疑難課題。自本書初版至今半個多世紀，成爲中國建築學界一部關於清代營造法式的重要教科書與參考書。中國建築工業出版社一九八一年版該書前言稱：「無論中國和外國，凡是想升堂入室，深入弄懂中國古代建築的人，都離不開《清式營造則例》這個必經的門徑。正如梁思成先生自己所說，它是一部中國建築的『文法課本』」。（王振復）